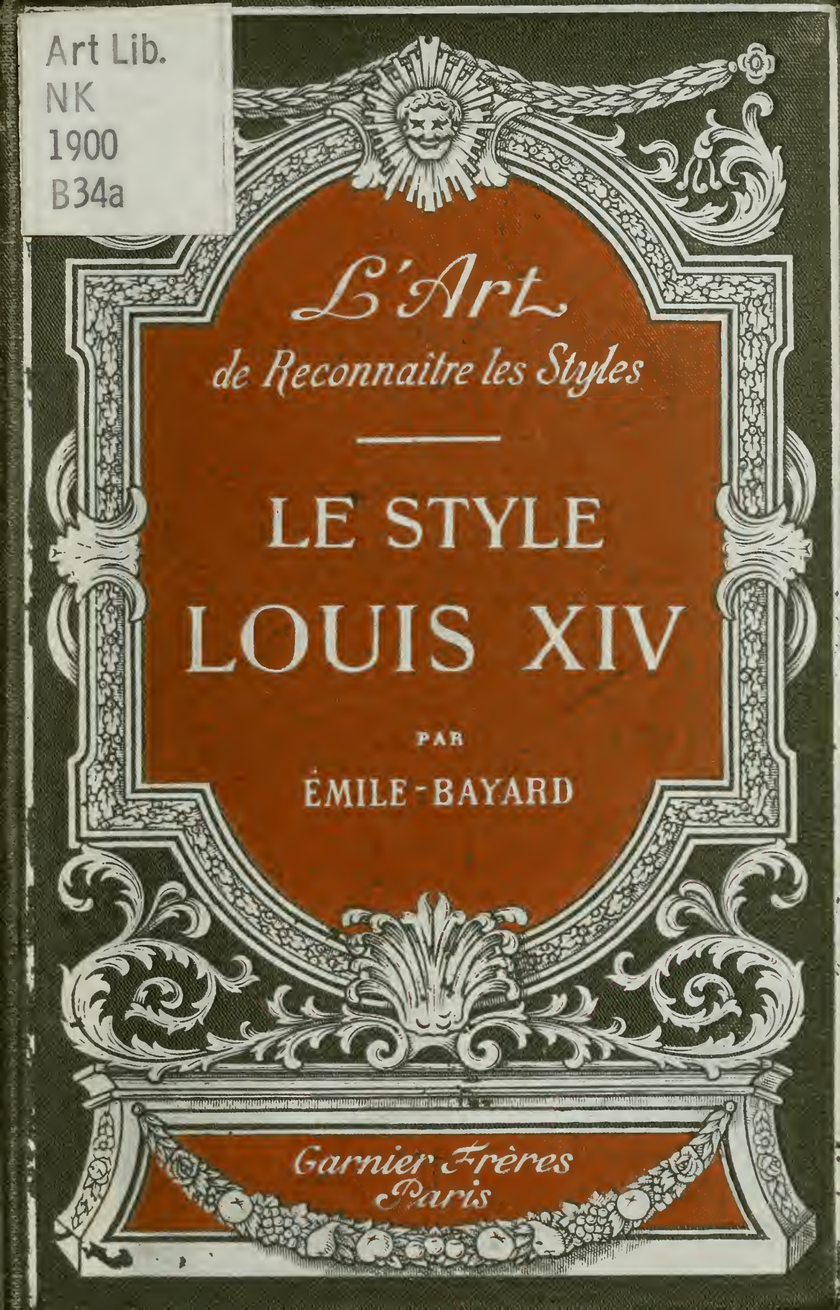


Art Lib.
NK
1900
B34a
L'Art
de Reconnaître les Styles
LE STYLE
LOUIS XIV
PAR
ÉMILE-BAYARD
Garnier Frères
Paris


50, Rue de Laborde
PARIS


SEAL OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LET THERE BE LIGHT
1868

L'ART DE RECONNAÎTRE LES STYLES

LE STYLE
LOUIS XIV

A LA MÊME LIBRAIRIE

OUVRAGES DE L'AUTEUR

L'Art de reconnaître les Styles (57e mille).

Le Style Renaissance (5e mille).

Le Style Louis XIII (18e mille).

Le Style Louis XIV (15e mille).

Les Styles Régence et Louis XV (19e mille).

Le Style Louis XVI (20e mille).

Le Style Empire (25e mille).

L'Art du bon goût (Conseils esthétiques relatifs au mobilier, au costume, au geste, etc.).

Les Grands Maîtres de l'Art.



ÉMILE-BAYARD
INSPECTEUR AU MINISTÈRE DES BEAUX-ARTS

L'ART DE RECONNAÎTRE LES STYLES

LE STYLE LOUIS XIV

OUVRAGE ORNÉ DE 180 GRAVURES



PARIS
LIBRAIRIE GARNIER FRÈRES
6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

En hommage

à M. le SÉNATEUR RICHARD.

E.-B.



CHAPITRE I

Notions préliminaires

Parmi les Bourbons, c'est Louis XIV qui a joui de l'autorité la moins contestée et dont l'architecture offre le plus d'unité, nous ajouterions même : de caractère national, si le roi et la grande aristocratie pouvaient être considérés comme la nation, à une époque de la civilisation moderne aussi avancée. D'autre part, l'idée d'un caractère national serait

incompatible avec la pensée d'un art qui fleurira singulièrement dans l'oubli et le dédain de la tradition nationale.

S'il est vrai que, sous le règne de Louis XIV, il y eut une harmonie générale des choses, bien propre à caractériser une période d'apogée national, il existait en Europe un état général de lutte, de trouble profond dans les idées, né avec la Réforme, qui neutralisa les bienfaits durables que l'on pouvait attendre de l'ordre intérieur national, et les peuples modernes n'avaient pu encore asseoir les fondations solides qui devaient porter le régime évolutif destiné à remplacer celui du moyen âge.

Toutefois, Louis XIV, qui s'était écrié : « L'État c'est moi ! » était bien prêt d'incarner l'art tout entier, et, si la manifestation esthétique du siècle du Grand Roi ne fut point un art *royal* à la façon de ceux qui se réalisèrent sous le patronage des rois et des seigneurs, sans le concours constant et prolongé du peuple (arts égyptien, grec, gothique), nous voyons naître maintenant, à l'ombre du Roi Soleil, un art *officiel*.

A partir du style François Ier, l'unité de l'architecture avait donné le change, en dépit de l'action des artistes italiens, à un véritable art national, puis, dès Henri II, malgré le grand nom de Philibert Delorme, l'architecture déclina.



FIG. 2. — *Motifs décoratifs Louis XIV.*

Entre les deux règnes des Valois et des Bourbons, l'art a manqué d'inspiration collective et de haute influence unitaire dans notre pays ; il a vécu plus que jamais d'emprunts. Il est devenu érudit, brillant, souvent délicat et souvent sensuel, mais il a cessé de représenter franchement un système d'idées et de sentiments clairement définis comme au moyen âge, et l'originalité va s'affaiblissant.

Avec les Bourbons, s'accuse l'influence des Flamands, dont le goût pour les formes un peu lourdes est partagé par l'Espagne, alors si puissante, si riche, si dominante.

Le point culminant architectural des Bourbons est atteint, répétons-le, sous Louis XIV, époque de gravité, d'ordre et de majesté, où l'influence italienne, d'autre part, se mêle à un goût très développé pour l'antiquité romano-grecque.

Toutefois ce dernier emprunt nous changera de l'adaptation délicieuse de la Renaissance, de même qu'il n'aura rien de commun avec le style d'usurpation « à l'antique », cher à Napoléon Ier.

Ainsi vont les styles qui se « nationalisent », si l'on peut dire, sous l'empire du génie de chaque peuple, selon ses mœurs, selon l'esprit de son temps. Il y eut une Renaissance française, une Renaissance italienne, une Renaissance allemande, une Renaissance espagnole, toutes nuancées en leur inspiration antique, au point

qu'elles n'abdiquent jamais leur caractère personnel.



FIG. 3. — *Motifs décoratifs Louis XIV.*

Le génie français, au cours du XVe siècle et au

XVIIe siècle, avait donc su se frayer une voie originale entre l'italianisme et l'antique, tout comme la noble conception esthétique du siècle de Louis XIV gardera le mérite de sa nouveauté, malgré les modèles du passé qu'elle choisit.

En remontant au règne de Charles VIII, nous voyons l'italianisme aux prises avec le gothique — ou mieux l'art ogival, essentiellement français; — mais si le peuple, attaché à sa terre, demeure fidèle à son émanation nationale, il n'en va pas de même du côté des grands seigneurs hallucinés par les chefs-d'œuvre rencontrés au cours de leurs incursions en Italie.

La prière des générations du moyen âge, a-t-on dit, monte au ciel avec les flèches des églises gothiques, et lorsque la bourgeoisie s'affranchira du joug de la féodalité, elle exprimera son principe de liberté dans cette admirable langue réservée jusqu'alors à la seule religion.

En face de l'église, s'érigeront les hôtels de ville, qui sont le temple du peuple, et les palais qui perpétuent le souvenir des rois.

Malgré que Saint-Maclou, à Rouen, malgré que Notre-Dame, à Troyes, dressent triomphalement leur dentelle de pierre, le style « à plate-bande », d'invention italienne [1], n'éclaire pas moins favorablement la

1. Plutôt rénovée par les Italiens, car la *plate-bande* avait été inaugurée par les Égyptiens et les Grecs.



Fig. 4. — *Motifs décoratifs Louis XIV.*

silhouette des châteaux dont la grâce, sous la Renaissance, vaudra toutes les majestés. Mais la délicate variation du goût français sur la donnée italo-antique s'altérant au déclin de la Renaissance, on put craindre que l'élégance et le joli succombassent à la démence d'un génie défaillant. C'est ainsi que le style Louis XIII ramena, d'un front sévère, la ligne égarée.

Attristé par les guerres religieuses, le début du XVIIe siècle s'imprégnait déjà de gravité et, fatalement, le sourire de la Renaissance vint mourir sur des lèvres austères. Aussitôt l'architecture s'alourdit et tout pesa à l'entour, les meubles comme le costume; tandis que la couleur, si fraîche, si riante auparavant, s'assombrissait.

Cette fois, l'art flamand, aux opportunes massivetés, vint s'associer à l'art italien pour tempérer son exubérance, pour refréner sa sveltesse et sa fantaisie. C'était l'avènement de l'aspect grandiose que Louis XIV conserva, en retournant plus complètement aux ordres et aux détails antiques, en haine décidée des œuvres *gothiques* considérées désormais comme barbares.

Et ce fut une ordonnance rigide et froide, une solennité ennemie presque, du pittoresque, qui mit fin soudainement au goût « sauvage » de nos « grossiers aïeux ».

S'il ne s'agit point encore de cette *école classique* qui, avec les réformateurs de la fin du XVIIIe siècle,

mènera les styles à l'abîme, en voulant emprunter excessivement aux œuvres d'art grecques et romaines, l'art français, devenu aristocratique, commence, dès le XVIIe siècle, à s'enfermer dans le dogme étroit du classicisme et de l'académisme, d'où s'envoleront déjà nos pures traditions nationales et originales.



Fig. 5. — *Chute.*



Fig. 6. — *Chute.*

De plus en plus, fatalement pour notre personnalité, l'esprit classique boira aux sources de l'antiquité, et il n'y aura que demi-mal lorsque le génie triomphera de l'empreinte — voyez combien l'inspiration française reprendra ses droits avec la Régence et sous Louis XV; goûtez la délicate variation bien nationale des styles Renaissance et Louis XVI — tandis que l'antiquité, aux chefs-d'œuvre déjà obsédants sinon exclusifs, cause tant de dommage à l'essor de l'individualité, depuis Napoléon Ier.

Mais aussi combien l'essor original de l'art est rendu difficultueux par les modèles du passé! Car il n'est resté, dans le souvenir des siècles, que le chef-d'œuvre impérieux. Or, depuis les Égyptiens, innovateurs de la simplicité imposante, depuis les Perses et les Assyriens, depuis les Grecs aux conceptions définitives que les Romains devaient imiter les premiers, voyons-nous autre chose, dans la suite, que des compilations?

Sans insister sur les avantages évidents qu'eurent les premiers génies sur les derniers, auxquels il ne resta plus guère qu'à glaner, on constate que, depuis les Grecs, l'art ne vit plus que d'emprunts; on est obligé d'avouer que, depuis les Grecs, on n'a jamais fait mieux.

Aussi bien, on conçoit que, dans l'architecture qui ne saurait se renouveler en dehors des lois de la science, ni ne doit faillir aux stricts principes de la solidité comme de la commodité, les effets esthétiques aient été tôt bornés, et ce sont les mêmes lois triomphantes, fixées depuis l'antiquité, qui ont paralysé la personnalité architecturale, « squelettique », si l'on peut dire, du meuble solidaire de l'architecture.

Or, c'est là, fort heureusement pour l'expression des styles, que l'art plastique intervient pour renouveler quand même, la personnalité des siècles. D'autres facteurs de rénovation entrent encore en



FIG. 7. — *Motifs décoratifs Louis XIV.*

scène avec les mœurs et la pensée différentes: le confort, l'hygiène, une destination nouvelle.

L'antiquité érigea des temples à ses dieux; le moyen âge des églises à Dieu; les seigneurs, sous la Renaissance, élevèrent des palais à leur personnalité royale ; puis sont venus, au XVII[e] siècle, les appartements d'apparat auxquels succédèrent, au XVIII[e] siècle, les petits appartements qui déjà donnaient le branle au confortable, souriaient au besoin d'intimité.

Ce fut au XIX[e] siècle, enfin, que l'on construisit l'immeuble à loyers, cher à la démocratie, avec tout le confort moderne, avec toute la banalité économique imaginable.

Le système politique avait changé, le peuple avait parlé.

Examinons maintenant le rôle transformateur de la plastique. Après le décor sévère et respectueux qui sied au temple de la prière, vint le palais riant sous les sculptures légères et les fines arabesques. Aux proportions vastes s'opposèrent les proportions réduites; la statuaire, en ses détails élégants, s'ingénia à des silhouettes délicates, les colonnettes se substituèrent aux colonnes. Le tableau aux fraîches couleurs, aux libres compositions, succéda à la fresque triste; la statue devint plus humaine, plus vraie, moins architecturale; elle se dégagea enfin du monument. Puis, après la « sauvagerie » du moyen âge, après la Renais-

sance, on revint à la monarchie autoritaire. La forme



FIG. 8. — *Motifs décoratifs Louis XIV.*

s'empesa de nouveau, plus volontairement, sous une tyrannie mieux entendue, il est vrai, et, après la gravité

inquiète d'un Louis XIII, Louis XIV entendit subordonner le culte des dieux et de Dieu même à celui du vice-Dieu qu'il incarnait sur terre.

Et l'on emprunta aux Grecs leur grandeur, aux Flamands leur lourdeur, aux Italiens leur fantaisie, dominées néanmoins par le génie national qui dompta tous ces emprunts sous sa superbe.

Ensuite, au XVIII[e] siècle, le charme, l'abandon, renaîtront sur les ruines de l'emphase; la Révolution balayera les styles français, dans une bouffée de colère; Napoléon I[er], enfin, ordonnera son style à des artistes qui dénatureront à peine leurs préférences gréco-romaines.

Après, les styles semblent épuisés. Notre ère impuissante se débat, cherche. Si les deux Restaurations ont bourgeoisement dégénéré et si l'héritage qu'elles laissèrent à notre République, est piteux, non moins douloureuse est la satisfaction en laquelle se complaît le public aux exhumations somptueuses du passé. Mais nous parlerons plus tard de l'indifférence que les œuvres, pourtant fort intéressantes, des artistes de nos jours rencontrent dans la routine.

Cette digression un peu longue était nécessaire pour justifier l'inspiration rétrograde vis-à-vis de l'originalité quand même, des époques successives — toutes réserves faites quant à la stagnation de l'inspiration moderne paralysée par l'inertie et l'habitude.



Fig. 9. — *Motifs décoratifs Louis XIV.*

Nous reviendrons maintenant plus essentiellement à notre objet.

Si la monarchie de Louis XIV s'est connue par moments et définie aussi bien que l'empire de Napoléon Ier, il y a entre les deux règnes la différence d'une esthétique réfléchie et non point improvisée; il y a la nuance d'un geste passionné pour tous les genres de gloires, opposé à celui d'un soldat avant tout.



Fig. 10.
Chute.

Louis XIV et Napoléon Ier ne pourraient guère être juxtaposés qu'en raison de leur égal despotisme. Lorsque le Roi Soleil bannit l'art du moyen âge, il avait au moins la ressource de pouvoir puiser dans d'autres trésors, tandis qu'après la Révolution, le héros d'Iéna ne trouva que des ruines. Il n'avait point, non plus, devant lui, comme le fils de Louis XIII, plus d'un demi-siècle de règne.

Certes Louis XIV comme Napoléon Ier communièrent dans l'anachronisme, mais il ne faut point confondre la fécondité artistique du XVIIe siècle avec la décadence du début du XIXe siècle. Il ne suffit pas que Louis le Grand ait été représenté en triomphateur romain (par Bosio, sur la place des Victoires) et « le petit Caporal » en César, pour qu'un lien s'établisse



Fig. 11. — *Motifs décoratifs Louis XIV.*

entre les deux personnages, tourmentés il est vrai d'un même idéal qu'ils servirent en somme, avec un égal héroïsme et dans des circonstances différentes.

Nous avons distingué enfin, le « romano-grec » qui fleurit, fortement amalgamé d'art italien et flamand, au temps de Louis XIV, de celui que Napoléon démarqua, et nous n'insisterons pas davantage sur la beauté originale malgré tout, du premier style, sur la curiosité, plutôt, du second.

Au temps de Louis XIV, on inaugure donc une stricte discipline. Sous l'injonction d'une religion rigoureuse, au nom d'une certaine correction, fleurissent les grandes manières, la solennité dans l'ordre, la volonté dans l'étiquette.

Le goût du beau et le besoin des jouissances de l'esprit devinrent, au xviie siècle, les traits distinctifs du caractère national et, sous l'empire de cette rigidité, de cette noblesse objectives, on assista à l'éclosion d'une esthétique analogue.

Tout comme les vastes perruques pesaient sur les têtes, les dômes alourdirent les monuments. On jugea que la majesté de l'architecture humaine devait être rehaussée, à l'égal de l'autre architecture, sur sa façade.

Proportions amples des intérieurs luxueusement ornés, geste large de l'individu, pensée élevée, richesse du langage — autant d'équivalences. Les



Fig. 12. — *Motifs décoratifs Louis XIV.*

styles, répétons-le, sont le reflet physique et moral des époques; l'être se meut toujours harmonieusement dans son décor.

Orgueilleusement, le siècle de Louis XIV se compara à ceux de Périclès et d'Auguste, avec d'autant plus d'à-propos, qu'à l'heure du Grand Roi la tradition nationale fut bannie, alors que le culte superstitieux de l'antiquité s'imposait. En échange, il est vrai, de cette classique immolation, la France ordonnait un idéal, tant dans les lettres que dans les arts, devant lequel le monde entier s'inclina.

Bref, il est entendu que Louis XIV commandera au goût français comme à la nation, que son règne fut, sous tous les rapports, l'époque la plus brillante de la monarchie qu'il voulut absolue.

Tout comme le prince, enfant, s'était vu prophétiser « vice-Dieu », nous verrons Louis le Grand assimilé au soleil dont il fera, simplement, son emblème.

Désormais, le lieutenant de Dieu est dans son rôle d'ordonner l'esthétique, et celle-ci sera inséparable, nécessairement, de la fiction théâtrale, de l'exubérance ornementale, qui sont le fait de toute pompe. Le culte de la majesté royale qu'il instaura fut, avec l'étiquette — ou formulaire des manifestations extérieures de cette vénération — le complément de cette façade décorative, de tout cet éclat.

La magie du verbe exalté, le feu d'artifice des pre-

miers chefs-d'œuvre de la littérature, l'emphase de la peinture et de la sculpture, la solennité monumentale, autant de hautaines émulations, autant d'éclairs dans une nue d'apothéose.


FIG. 13. — *Chute.*

Dans ses plaisirs même, Louis XIV n'abdiquera point le cérémonial. « Sa chasse n'était plus, comme celle de Louis XIII, la chasse d'un gentilhomme désœuvré, c'était la chasse du roi ; et la chasse du roi c'était, comme le lever du roi, une solennité toute monarchique ! »

Lever du roi cérémonieusement dosé en ses privilèges, conférant tantôt les *grandes entrées* du saut de lit ou *petit lever*, ou bien la *petite entrée* qui ne donnait droit qu'à la vision d'un monarque enveloppé dans sa robe de chambre, à moins qu'il ne restât plus que l'aubaine du *grand lever* où l'on ne contemplait guère qu'un prince peigné et rasé ! Autant de surhumains hommages qui ne sauraient choquer ici : tout comme le soleil, Louis XIV avait ses phases.

Louis le Grand sera comparé à l'*astre du jour*, incarnant notamment, dans un des nombreux ballets de la cour où il dansa, le *Soleil naissant!* Et il faut voir avec quel sérieux le royal acteur portait les oripeaux les plus extraordinaires !

Les représentations de la *Princesse d'Élide*, des *Plaisirs de l'Isle enchantée*, de *Psyché*, et de tant d'autres somptueuses cérémonies où la cour figura, étonnent par le romanesque de leur mièvrerie, de leur tendresse, mêlées à une flamme héroïque. On demeure frappé de tant de gravité parmi tant de comédie, et c'est l'heure qui veut cela ; tout est à la pompe et au décor.

« Louis XIV, écrit un contemporain, n'eut qu'un seul penchant impérieux : l'amour de la gloire et des grandeurs ; car son goût pour les femmes ne ressembla jamais aux impressions de l'âme ; la religion ne fut en lui qu'une pratique, et l'affabilité ne lui sembla qu'un moyen. »

Nous jugeons ainsi le monarque dans tout son orgueil, réfractaire aux tendresses du cœur, incapable de s'humilier sincèrement dans la prière, comme fermé au sourire qui eût trahi sa morgue. En un mot, le Roi Soleil n'eut de passion que pour les choses éclatantes, et son règne marque l'une des révolutions les plus brillantes de l'esprit humain. Mais ne cherchons pas parmi ces hauteurs sur lesquelles se réfugia la



Fig. 14. — *Composition décorative* (style Lepaultre).

cour, à l'entour du vice-Dieu, la fraîcheur du charme et de la grâce. Le XVIIe siècle fut l'empire des hommes, et le règne des femmes ne viendra qu'au XVIIIe siècle.

Point de souplesse maintenant, point même de confort ni d'intimité. On répudie ces faiblesses, et si Mlle de La Vallière et Mme de Montespan passent galamment dans la vie de Louis XIV, l'austère visage de Mme de Maintenon caractérise davantage la façade (tout au moins) imposante du grand règne.





CHAPITRE II

Considérations générales

On conçoit que, dans cette grande époque où tout était à refaire sur l'ordre d'un monarque intransigeant, les adaptations n'aient pas toujours été heureuses. Nous verrons des fautes de goût, de convenance, dans l'architecture ; nous sourirons aux sacrifices singuliers qu'imposa souvent cette magnificence du coup d'œil, en dépit des besoins à satisfaire ;

nombre de contradictions encore, nous frapperont, entre la nécessité et l'effet, mais ces lacunes sont harmonieuses, dans un temps où les parfums se devaient de donner une illusion de propreté corporelle sous la richesse des costumes. Cependant, la grossièreté des mœurs du début du XVII[e] siècle se modifia peu à peu sous l'influence des femmes. La marquise de Rambouillet, notamment, inaugura la politesse française ; mais ce culte pour le beau langage ne devait pas fatalement — dans une société plutôt décorative, plutôt en surface — entraîner le goût des soins « misérables » : — Louis XIV prit un unique bain dans toute sa vie !

La grâce n'était encore qu'une façade, d'autant que les femmes qui la représentent essentiellement, cédaient le pas à la majesté de l'homme. Les délicatesses physiques ainsi s'en tinrent-elles aux apparences. Peu importait alors que les mains fussent plus ou moins nettes au bout du geste noble.

Depuis la grossièreté d'un Louis XIII, la société est cependant en progrès, bien qu'elle n'ait pas encore fléchi sous le joug ravissant du beau sexe, et nous allons voir quel retentissement l'empire du masculin va avoir dans l'art et les styles de l'époque que nous examinons.

Point donc de faiblesse sous la vaste perruque qui rehausse le chef de l'homme et le transfigure. L'étiquette règne en esclave à la cour ; on parle un langage

châtié, l'art touche à son apothéose, il semble qu'il

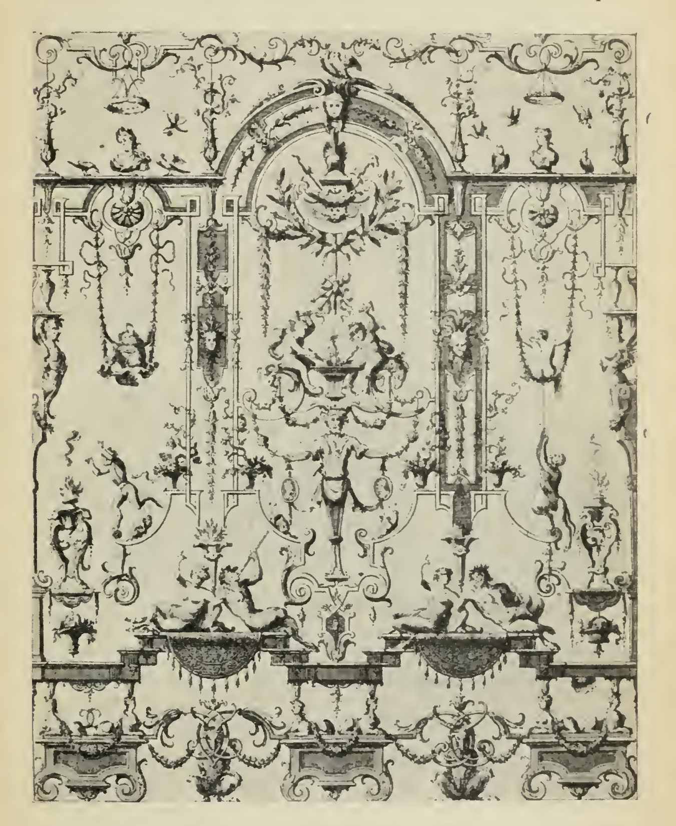


Fig. 17. — *Composition décorative* (style Bérain).

n'y ait plus la place pour un baiser parmi ces quintessences.

« Tous les actes de la vie, écrit H. Havard (*Les Styles*), la démarche, le geste, l'attitude, le langage, tout ce qui approche l'homme, le touche, l'enveloppe ou le pare, tout est empreint d'une relative grandeur ; non pas de cette grandeur morale, exaltation suprême de nos sentiments les plus élevés, mais de cette grandeur factice, hautaine, dédaigneuse, qui va s'imaginant que l'homme se grandit par la très haute opinion qu'il professe de lui-même, et se hausse dans l'estime du monde par le mépris de ce qui n'est pas lui. »

Parlez donc de galanterie à ces êtres surhumains !

Leurs amours vont dignement aux héroïnes de tragédie ; au surplus, les *précieuses* ont bien d'autres soucis !

Sous Louis XIV, la carrure majestueuse du personnage s'encadrera dans une analogue carrure ; à la tristesse de Louis XIII, souriant seulement à travers la dentelle, succédera la solennité du Roi Soleil, pailletée de luxe. Et ce luxe correspond à la splendeur du beau et des jouissances de l'esprit, chères à l'époque. Les aises sont interdites en public, le masque est raide sous l'impersonnalité de la perruque qui dicte un visage d'homme à l'ordonnance, et le geste sera carré, imposant comme imposé.

C'est le siècle de paraître dans toute son expression compassée et factice. On est « décoratif » d'abord, la caractéristique générale est l'emphase. De même, a-

t-on dit, que « Westminster résume à lui seul toute l'histoire du peuple anglais », de même que « la cathédrale de Cologne est le plus beau monument que l'art gothique ait consacré au catholicisme », de même que « Saint-Pierre est bien la cathédrale de Rome et du

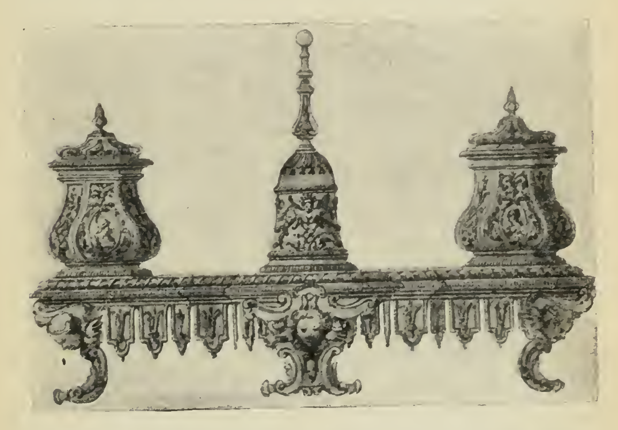


Fig. 18. — *Dessin d'un écritoire*, par Jean Bérain le Père (Musée des Arts décoratifs).

monde » et l'Escurial « la fidèle image de la théocratie espagnole », le château de Versailles perpétue le souvenir de la monarchie telle que Louis XIV l'a conçue, « Versailles est l'épopée du XVIIe siècle ».

En effet, c'est dans le château de Versailles que Louis XIV a écrit sa gloire, à laquelle il ne daigna pas convier la femme.

Voyez le fauteuil de ce temps. Aussi carré que le geste, aussi lourd, aussi imposant. Dos vaste, siège large sans capiton, bras et pieds massifs. Le fauteuil Louis XIV est mâle, il n'épouse point les formes de la grâce, il « cale » la stature d'un « surhomme ».

Au XVIIIe siècle, où les femmes, au contraire, régneront, le fauteuil deviendra une moelleuse « bergère », réduite et assouplie aux alanguissements, aux faiblesses de la ligne qu'elle voudra caresser. Point de tissus rêches, mais des velours, des satins aussi doux que la peau.

Les « belles », après Louis XIV, connaîtront les frais linons, les taffetas légers, en place de l'ampleur qui raidissait leurs contours [1]. L'armoire du XVIIIe siècle ne sera plus l'immense meuble où le corps fluet, malgré la pesanteur des atours, semblait disparaître, et il en sera de même de tous ces secrétaires, de toutes ces tables qui seront plus amènes à la coquetterie.

A profusion, les bibelots viendront d'eux-mêmes offrir leur futilité au moindre geste de ces « poupées » que le Roi Soleil n'eût point tolérées à l'ombre de son astre. Laissons donc les femmes du

1. Toutes réserves faites néanmoins, quant aux *paniers*, sous lesquels, à l'exemple des *vertugadins*, la forme féminine s'éclipsait ; mais combien, malgré tout, ce ridicule même, ajouté à celui de la coiffure monumentale, est d'une attention plus galante pour l'éloquence esthétique du beau sexe !



Fig. 19. — *Composition décorative* (style Lepaultre).

XVIIe siècle se borner à leur rôle de « confidentes », et hâtons-nous de les placer dans leur cadre, des mieux appropriés du reste, sinon à leur charme essentiel, du moins à leur « échelle » proportionnelle, à leur tenue dans l'histoire pour laquelle elles semblent avoir posé.

A un intérieur monumental, il fallait des personnages monumentaux. Et ce désir d'harmonie se continue sous Louis le Grand, après l'exemple de Louis le Juste dont on poursuit, répétons-le, l'indication de lourdeur et de gravité. Cependant, en attendant que nous vantions en détail l'esprit de la décoration qui prévalut originalement au grand siècle, il nous faut constater que l'idée des grandes salles, succédant à l'unique *salle* des châteaux du moyen âge, appartient en propre à Louis XIII. Mais songez aussi, pour en revenir à notre parallèle, que les personnages sous Louis XIII étaient encore plus « étoffés » que ceux qui suivirent. Bref, Louis XIV inaugura les grands appartements, ou mieux : les longues successions de salles toutes se commandant, comme pour mieux réaliser cette ordonnance majestueuse de la symétrie et de la perspective qui veillent au développement solennel du cortège.

Car si tout doit être grand dans un grand siècle, tout doit y être aussi symétrique. Nous verrons la nature elle-même s'incliner devant ce besoin de recti-

tude; les branches des arbres connaîtront, avec Le



Fig. 20. — *Dessin d'un vase* (Musée des Arts décoratifs).

Nôtre, l'égalité du ciseau; les vastes allées auront des frondaisons architecturales.

Accompagnons donc le « cortège » qui passe, si bellement multiplié dans la profusion des glaces. L'idée du « cortège » apparaît inséparable, dans sa grandiloquence, du lieu où il défile; il semble qu'il n'y ait eu autre chose que la cour à cette époque de pompe et, tout au moins, c'est de la cour que part le noble exemple. Aux petits appartements du XVIII[e] siècle s'attache, en contraste, cette vision de l'intimité où s'évoquent des couples séparés, comme en rupture de protocole, plus préoccupés de cacher leurs tendresses dans un éparpillement discret et égoïste, que de suivre une succession de personnages guindés, à la remorque d'un principe autoritaire.

Aussi bien, les salles qui se commandent, ignorent les recoins qui mènent au mystère du boudoir, et le boudoir date seulement du culte de la femme. Mais passons. Le cortège quitte de temps en temps les tapis moelleux pour glisser sur le parquet; celui-ci, en marqueterie de losanges, a remplacé la dalle, dès le début du XVII[e] siècle, et le tapis est une innovation singulière dans l'intransigeance du Grand Roi vis-à-vis du confort.

Il est vrai que le luxe du logis règne encore ici à titre décoratif, de même que la tapisserie n'orne pas les murs pour ajouter essentiellement au confortable. Et des tapisseries vastes (maintenant fixes, encadrées par des moulures, alors qu'elles étaient précédemment



FIG. 21. — *Composition décorative* (style Lepaultre).

volantes), et de grandes peintures, aux sujets nobles, en imposent aux yeux du « cortège », avec leurs tonalités chaudes et leur richesse rutilante qui marche de pair avec les ors tapageurs.

La haute cheminée de pierre ne monte plus jusqu'au plafond, comme sous Louis XIII ; on inaugure la cheminée telle qu'elle est de nos jours, c'est-à-dire à hauteur d'appui ; des consoles la composent et elle supporte de larges glaces dans lesquelles le « cortège » se mire. Toutefois, la cheminée Louis XIV est de proportions plus vastes que celles que nous verrons au XVIII[e] siècle. Il ne faut pas oublier l'ampleur du détail, propre à l'époque où tout doit avoir grand air, et l'on abuse volontiers, pour la richesse et l'autorité nécessaires, des fortes moulures, moins cependant encore que précédemment. Fatalement les styles entre eux, pour se différencier, amoindrissent ou exagèrent leur fantaisie.

Sous Louis XIV, à côté de la saillie excessive des grandes figures sculptées qui ornent les voussures et les plafonds (car les poutres sont maintenant cachées) sourient de fines arabesques, délicat intermède propre à nous faire revivre, après deux successions de gravité, la fraîcheur de la Renaissance.

Mais cette dernière manifestation décorative revit davantage sous l'influence du Bérain, tandis que Le Brun ne transige guère avec l'ornementation romano-

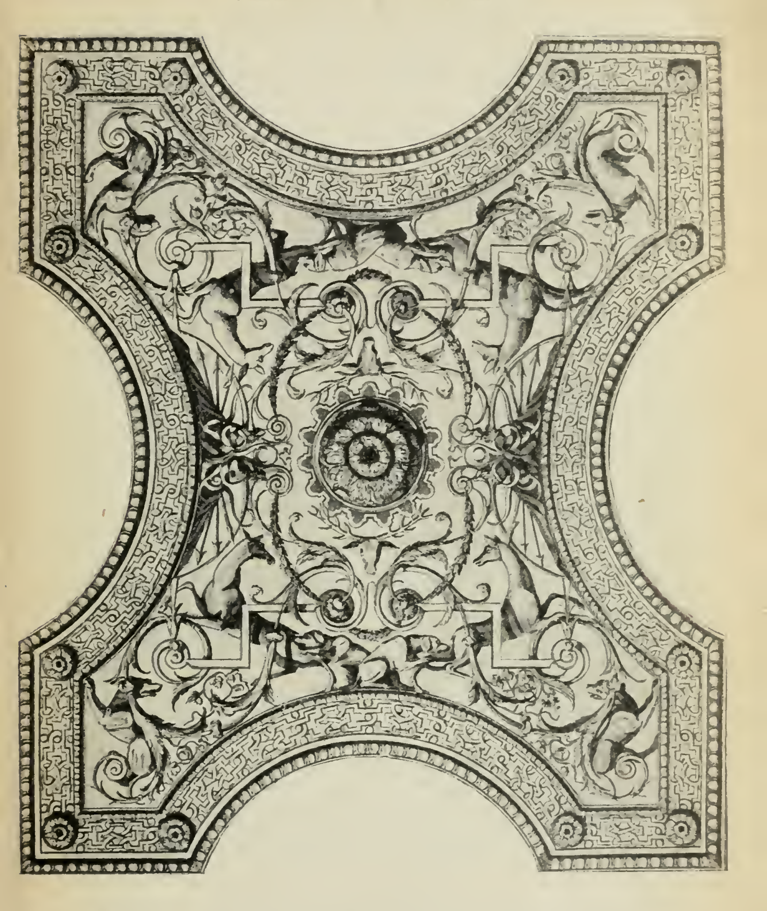


Fig. 22. — *Un motif du plafond de la galerie d'Apollon,* par Bérain (Musée du Louvre).

grecque dont la sévérité, néanmoins, communiera avec la fantaisie précédente, qu'elle asservira plutôt

Toute légèreté, d'ailleurs, serait bannie par la ligne et la forme générales du décor et du meuble. Nous avons parlé de la symétrie du style Louis XIV, cela nous renseigne encore sur la donnée intransigeante de l'ornementation à laquelle les écarts sont interdits.

Certes, à côté de l'éclat des ors, il y a des meubles sobrement dorés, mais entre les deux expressions, on goûte toute la mesure du geste dispensateur. Ce sont les réticences de la richesse et le caprice de l'orgueil.

Il n'échappe point de boutades au digne style Louis XIV, son importance ne saurait être diminuée et, si la folie d'une arabesque tend à dérider le masque impassible, elle est aussitôt réprimée par la rigueur du cadre.

La forme du décor, tant du panneau que du meuble, contredit aux écarts, et quelque fatigue, quelque ennui même, résultent d'une discipline aussi rigoureuse.

Cependant, comme dans tout vrai luxe de haut goût, ennemi du tapage, la facture de l'œuvre est parfaite Si les meubles résistent à la cabriole qui marquera la débandade de l'austérité avec le XVIIIe siècle, ils se rattrapent sur la finesse de leur moulures, sur la science de leur décor impeccablement fouillé.

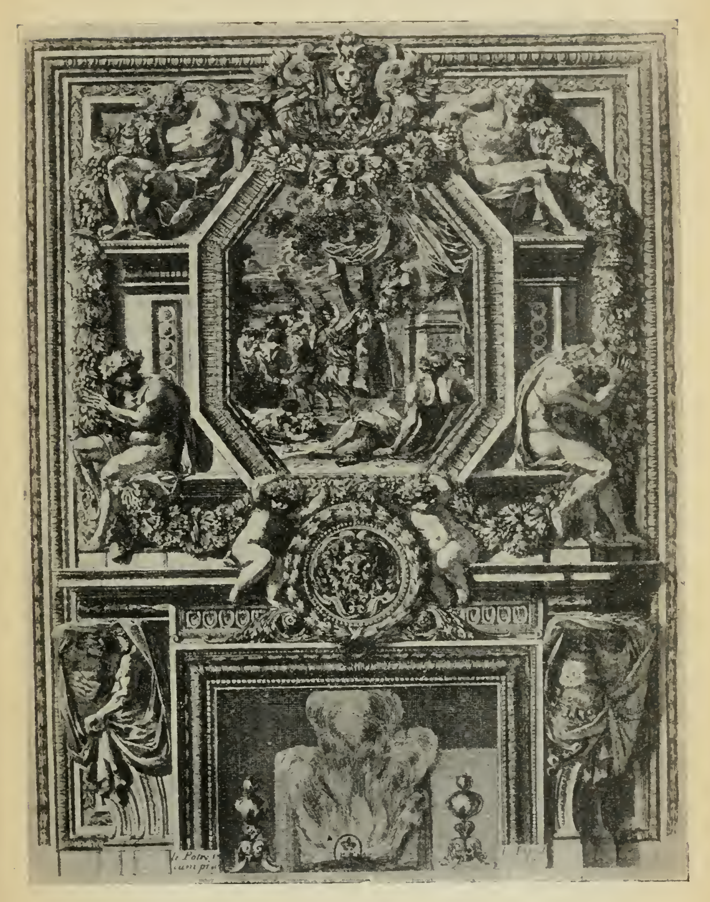


Fig. 23. — *Décoration d'une cheminée*, par Lepaultre.

Certes, les pieds de ces meubles pèsent franchement et lourdement sur le sol, mais voyez la ciselure de ces pieds! Quel singulier aspect du confortable donnent ces meubles solides et trapus, alors qu'il s'agit si peu de confort dans ce siècle d'apparat !

Mais reprenons notre rang dans le « cortège », qui contourne maintenant de pesantes tables aux pieds réunis par de lourds entre-jambes ou croisillons, et dont les regards condescendants daignent s'amuser un instant aux jeux du prisme des lustres de cristal. Puis le « cortège » passe à côté d'un meuble de Boulle, où les arabesques veulent sourire sur l'ébène sombre, où l'écaille aux teintes chaudes s'efforce d'entraîner dans la gaîté, les ciselures de cuivre ou d'étain.

Tout contre une tapisserie représentant un sujet de chasse, entre deux appliques de bronze où brûlent des bougies, une pendule monumentale, sur un socle ou gaine, se permet un lent tic-tac; et l'on n'en finirait pas de décrire la richesse de ces tissus offerts comme en holocauste au chant souvent criard de ces fonds où les grands ramages s'étalent, au brillant fatalement échappé à tant de somptuosité.

Mais nous n'aborderons que plus tard le détail de toute cette beauté et nous nous efforçâmes seulement d'en donner l'ambiance dans ces lignes d'exposition générale. Le « cortège » s'est maintenant évanoui au bout de la ligne horizontale qui symbolise

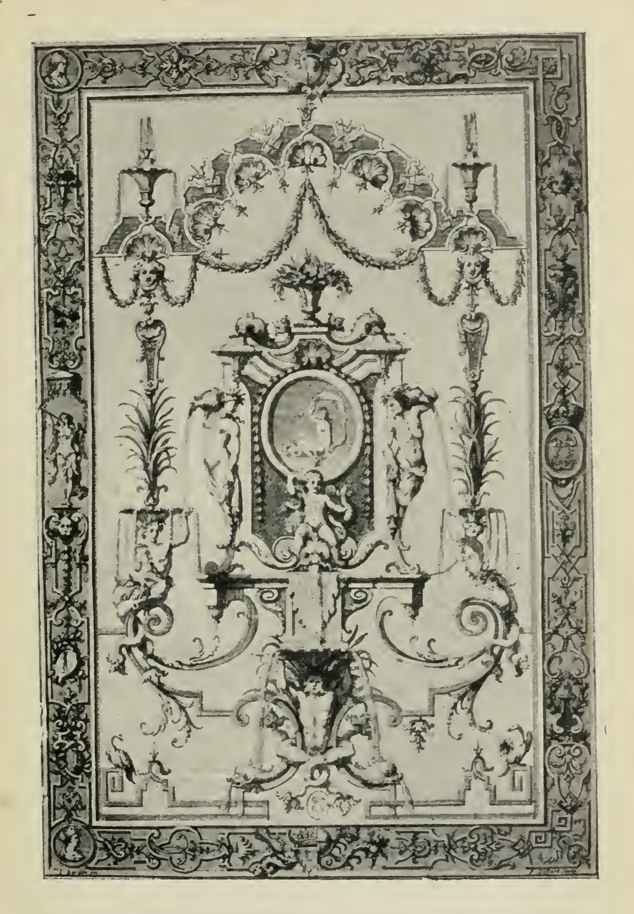


Fig. 24. — *Composition décorative* (style Bérain).

cette idée d'ordre et de durée, cette soif de continuité et de régularité prédominantes au grand siècle.

« Louis XIV, écrit H. Fortoul, portait partout son esprit de régularité et de faste ; dans les plus petites choses il voulait qu'on reconnût le sceau de la majesté royale. La monarchie était à ses yeux une religion dont il était lui-même à la fois le dieu et le prêtre ; plein de cette idolâtrie, il ne croyait pas qu'il pût rien faire qui fût indifférent, et la moindre de ses actions lui paraissait solennelle et sacrée. »

Le mot d'ordre, en littérature, a été « vérité et antiquité », et sous cette égide, l'art classique, qui ne badine pas, a été définitivement organisé. Louis XIV veut civiliser l'art, et il lui impose une règle, une loi.

Ainsi le pittoresque escalier tournant est-il remplacé par l'escalier monumental aux lignes rigides, et les hautes portes s'ouvrent à deux battants au bout des degrés vastes, afin que le geste conserve, jusqu'à la fin de la montée, son geste ample et solennel. Cela sonne un peu faux, mais cela a de la grandeur.

« Tout brille en ces appartements, écrit H. Havard (*Les Styles*), tout reluit, tout éclate et pétille aux yeux, dans cet entassement de marbres, de stucs et d'or, dans cet enchevêtrement de trophées, de cartouches, de boucliers, de guirlandes, si nombreux, si pressés, si tassés, qu'ils semblent vouloir s'écraser et se confondre. On dirait qu'un rayon de ce soleil, em-



FIG. 25. — *Composition décorative* (style Lepaultre).

blème choisi par le plus formidable orgueil de cet orgueilleux temps, est demeuré accroché aux volutes de ces chapiteaux, aux saillies du plafond, aux cannelures des colonnes. »

Et, de fait, tout n'est que lambris chargés d'or et de sculptures, que plafonds aux lourds cartouches, que peintures éclatantes, sans que les yeux puissent jamais se reposer ni sur la tapisserie flamboyante des murs, des écrans, des fauteuils, ni sur les bronzes ciselés, ni sur la céramique, ni sur tous ces meubles enfin, décorés de figures et d'ornements fortement saillants, ennemis de la discrétion dans une opulence singulièrement arrogante.

On prétend que l'intelligence de Louis XIV était médiocre et, en présence d'une magnificence de l'art qui, sous les auspices de cette « intelligence médiocre », n'a jamais été égalée, on ne sait comment résister à l'éloge de cet orgueil immense du monarque, source instinctive d'une beauté aussi supérieure qu'universelle. Il est piquant enfin de distinguer, parmi cette solennité et cette gravité, deux façades opposées dans l'attitude royale : l'une représentée par le palais de Versailles où siègent le gouvernement et les services publics, l'autre par Marly où Louis XIV se repose soi-disant, de ses splendeurs. « Lassé du beau et de la foule, écrit Saint-Simon, il se persuada qu'il voulait du petit et de la solitude ! » Et, cependant, dans

son splendide isolement, le Roi Soleil ne manqua pas

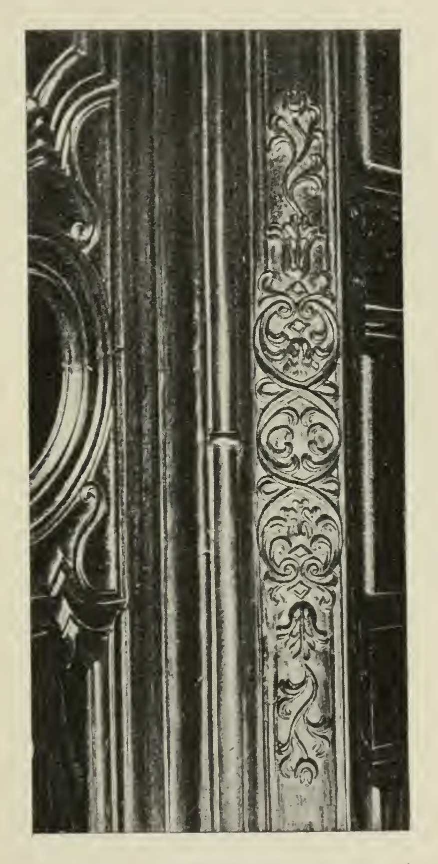


Fig. 26. — *Détail ornemental d'une armoire.*

de grouper, à l'entour du simple pavillon qu'il habitait,

douze courtisans dans autant de petits pavillons représentant les douze signes du zodiaque.

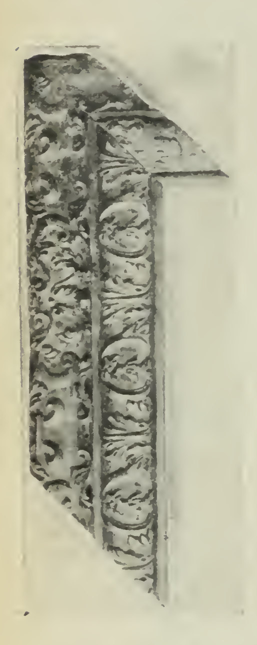


Fig. 27. — *Moulure d'un cadre en bois sculpté* (fragment).

Mais il y eut des contradictions moins innocentes et plus réelles dans la vie de Louis XIV. Nous faisons ici allusion « au désordre, à l'étalage de ses galanteries et de ses faiblesses » que l'histoire n'a pu excuser. Or, la critique des mœurs royales ne manque pas d'intérêt dans notre étude esthétique, elle contraste tellement avec le modèle correct que l'art du XVIIe siècle a imposé !

D'ailleurs, les dernières années du monarque ne sont pas d'observation moins curieuse à notre point de vue puisque, dans l'austérité où Louis XIV s'est réfugié, alors que le soleil pâli cède au crépuscule morne de Mme de Maintenon, sourd le « libertinage » qui, sous les auspices du Grand Dauphin, reniera dans la joie, à l'aube du XVIIIe siècle, tout ce passé guindé. Et nous verrons quelle révolution ce besoin de rire, de folâtrer au grand jour, amena dans l'art tout entier.

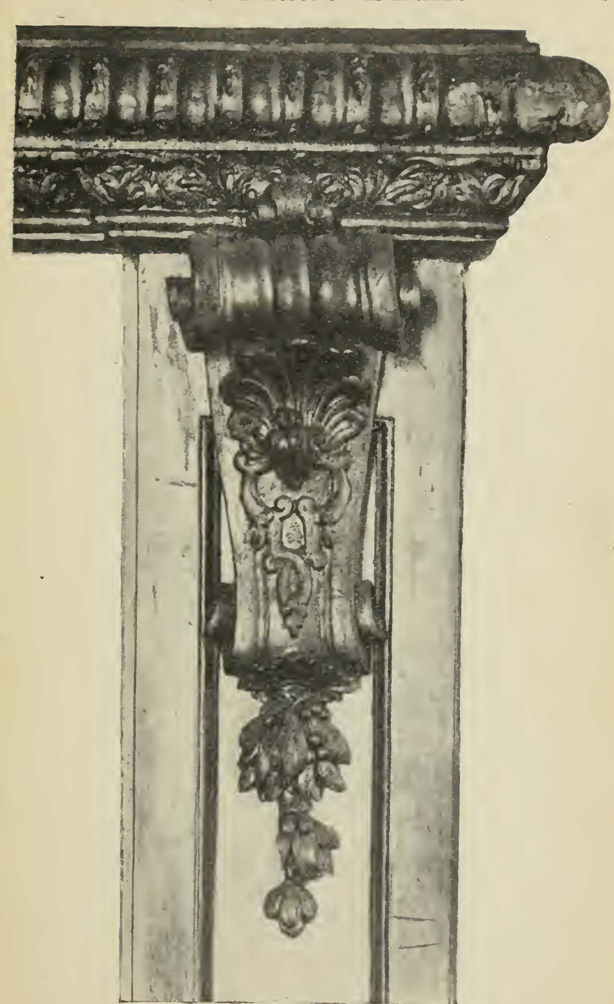


Fig. 28. — *Consolé et bandeau* (fragment).

Pour terminer notre chapitre, nous nous rangerons à l'avis des historiens, à savoir : que la période la plus pure du style Louis XIV date du ministère de Mazarin, et, si c'est dire jusqu'à quel point le style Louis XIV hérita de celui de la fin de Louis XIII, il nous apparaît peu rationnel de séparer cette période de style pur de celle où la marque du Grand Roi est la plus caractéristique dans son enflure, dans son exubérance, à l'image enfin de Louis XIV. Pareille classification a été faite pour la littérature, et il n'empêche que Voltaire ait appelé le XVIIe siècle « le siècle de Louis XIV », malgré que tant de chefs-d'œuvre soient nés avant le règne personnel de Louis XIV.





CHAPITRE III

Autres considérations générales

Louis XIV ne reconnut qu'un seul ministre : sa volonté. Ni pacifique, ni belliqueux, il aima, dit-on, la guerre, pour la renommée qu'elle enfantait ; quant aux beaux-arts, sans parler des lettres, plus indépendantes, « ils payèrent en flatteries leur tribut au Grand Roi » qui les *voulut* prospères. Ainsi se réalisèrent somptueusement les désirs purement orgueilleux d'un monarque dont on a vanté, d'autre part, à défaut d'un brillant intellect, le grand bon sens et une inlassable application.

Quant à son instruction, elle aurait été toujours fort négligée, tandis qu'en revanche, sa préparation politique était excellente. Passons sur cette dernière qualité qui ne nous concerne pas, malgré qu'il nous

faille retenir la valeur aristocratique d'un art auquel la nation ne fut pas conviée. Or, « Louis XIV perdit de vue que la cour n'était pas toute la France et qu'un fossé se creusait entre la nation et son chef ».

Ainsi donc le peuple ne coopéra pas à cet essor de l'art national, il demeura d'ailleurs en marge des préoccupations du roi, au point que l'organisation des corporations d'artisans, imitée de celles du moyen âge, fut en réalité bornée à l'aristocratie du *maître* ou *patron*. Voici bien les caractères d'un art essentiellement *royal*, au sens égoïste que nous lui avons donné précédemment, et c'était là, de la déplorable politique esthétique dont nous savons le résultat classique et académique, c'est-à-dire doctrinal.

Quant à l'autre politique, celle-là sociale, nous la verrons cruellement châtiée à la fin du règne des Bourbons, et cela nous regarde encore puisque, malgré un style du premier Empire, nous vîmes rompre, avec la Révolution, l'enchaînement somptueux des grands styles, puisque, depuis la Révolution, nous semblons avoir perdu la tradition des chefs-d'œuvre dans nos libertés conquises.

Bref, simple dans l'intimité, d'une politesse parfaite, Louis XIV « aime l'ordre, l'équité, la régularité, l'exactitude ponctuelle, la précision dans le commandement »; il sait demeurer roi en tout.

Autant de qualités que nous relevâmes dans *son* art,

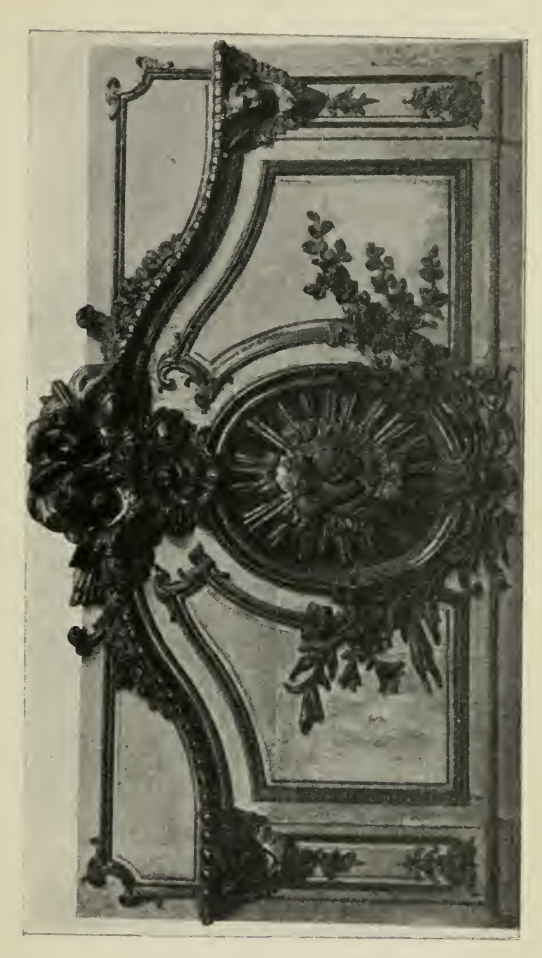


FIG. 31. — *Panneau en bois sculpté* (Notre-Dame de Paris).

ennemi du pittoresque qu'il assimile au désordre, à l'indiscipline. Et, comme à l'ombre de l'orgueil immense, le dos des courtisans s'arrondit particulièrement, le Roi Soleil a, de sa personnalité, un sentiment exagéré. Autant de points intéressants à noter avant d'aborder essentiellement notre sujet. Les styles ne peuvent être appréciés que dans leur atmosphère et si nous regrettons de ne point voir figurer le vice-Dieu parmi les pratiquants de l'art, nous avons la compensation de l'inscrire en tête de ses protecteurs, sinon de ses amateurs.

Le Régent sera quelque peu peintre, graveur et musicien ; Louis XV aura la manie quasi artistique du tour; Louis XVI forgera des clés, mais ces princes et leurs royales épouses à moins que ce ne soient leurs favorites, feront de l'art entre deux frivolités. comme par contenance, tandis que Louis XIV régira l'art sans y toucher personnellement, mais avec cet instinct têtu qui semble, il est vrai, un pressentiment des génies dont on dispose.

Il y a enfin, entre tous ces styles divers où, après les personnages solennels, défilent de délicieux fantoches, la différence de la volonté ; le fils de Louis XIII réalisa son harmonie, tandis que les autres la subirent telle qu'ils l'avaient méritée ; ils ne s'en doutèrent peut-être pas non plus, à moins qu'avec une insouciance géniale, ils n'aient réalisé leur art charmant en cédant au seul désir de commodité.



Fig. 32. — *Panneau en bois sculpté*
(Chœur de Notre-Dame de Paris).

Et voici pourquoi, fatiguée de sa raideur, la tête s'inclina (et de même la ligne ornementale, tout le décor), dans le désordre charmant des passions qu'elle était appelée à bercer.

Examinons maintenant Louis XIV au physique; cet examen ne sort point encore de notre domaine. Louis XIV est de taille moyenne — contrairement à notre supposition ; son air est noble, il est imposant sans fierté et, malgré que son nez bourbonnien se rejoigne assez désagréablement avec sa lèvre inférieure proéminente, les courtisans s'accordent à déclarer qu'il est le plus bel homme de son royaume.

Il ne manquait plus au vice-Dieu qu'il fût Apollon! Si nous cherchons, d'autre part, chez les femmes, les influences heureuses dont le roi eût pu bénéficier, artistiquement, nous sommes déçus. Sa première épouse, Marie-Thérèse d'Autriche, était insignifiante et M[me] de Maintenon brilla plutôt par sa vertu. Du côté des favorites, pareil désappointement; il ne nous reste donc plus qu'à souligner l'omnipotence du monarque. Au reste, l'activité du roi pouvait suffire à plusieurs mondes : *Nec pluribus impar*, était son emblème.

Il ne faudrait pas néanmoins oublier, parmi les dispensateurs de la beauté que nous allons étudier, les noms de Mazarin et de Colbert qui jouèrent un rôle artistique des plus importants derrière ce Soleil.



Fig. 33. — *Porte à deux vantaux* (Palais de l'Institut).

Colbert, à l'exemple de Richelieu, pensionna les ar-



Fig. 34. — *Porte et fenêtre*, rue Monsieur-le-Prince.

tistes, s'attacha à les mettre en valeur et les groupa dans un idéal commun.

Colbert, enfin, s'était emparé de l'esprit de Louis XIV

et il fut un organisateur précieux en tous genres.

Mazarin, qui s'y connaissait, avait, quelque temps



Fig. 35. — *Palais de l'Institut*, par Le Vau.

avant de mourir, recommandé Colbert à son roi et, de fait, le célèbre homme d'État collabora de toutes les forces de sa conviction, à satisfaire l'orgueil artistique de son Maître.

Influences capitales que ces dernières; n'avons-nous pas souligné, au reste, ce triomphe exclusif de l'homme dans le grand siècle qui nous occupe? Ne devons-nous pas goûter ici, le caractère essentiellement mâle, dans toutes ses manifestations?

Nous allons résumer maintenant, les bienfaits de Louis XIV à l'égard de l'art et des lettres, en leur expression parallèle et solidaire. Nous ne séparerons jamais l'influence de la littérature de l'expression plastique,dans la grandeur et l'originalité des styles qui se sont pour ainsi dire moulés sur l'intellect et les mœurs.

Cela était particulièrement vrai à l'heure présente : jamais les écrivains, les artistes, les savants n'ont reçu d'aussi précieux encouragements qu'à cette heure où, d'une manière générale, la facture touche à une élévation, à une superbe, comme à une pureté dignes du modèle antique choisi.

Tandis que s'est formée la langue classique, un art classique également est né. En même temps que l'Académie française se fonde, l'Académie de France à Rome, l'Académie d'architecture, l'Académie des inscriptions et belles-lettres, l'Académie des sciences, l'Académie de musique, ouvrent tour à tour leurs portes à la formule académiqu à l'autorité doctrinale romano-grecque. Nous avons dit combien ce régime était préjudiciable à l'essor de nos tradi-



Fig. 36. — *Chapelle de la Sorbonne*, par Lemercier

tions nationales, détournées en somme de l'œuvre esthétique du moyen âge aux merveilleuses impulsions maintenant condamnées; nous n'y reviendrons plus, mais nous associerons un instant, dans cette pensée de l'art tyrannique; au génie contraint, les noms des deux grands peintres : Charles Le Brun et Louis David.

Dictateurs de l'art, le premier sous Louis XIV, le second sous Napoléon, voici qu'ils vont collaborer tous deux étroitement au style de leur époque. Louis XIV et Napoléon se juxtaposent ainsi, dans l'expression volontaire de leur cadre qu'ils voulurent héroïque. C'est leur seul rapport esthétique, car nous avons dit les différences et les raisons de ces différences dans la réalisation.

Pour en revenir à l'effort artistique au temps qui nous occupe, nous signalerons ensuite la création de la grande industrie en France, œuvre de Colbert. Colbert, décidément, semble avoir été le moteur intellectuel de Louis XIV, et nous dirons, au chapitre de l'art décoratif, le renouveau qu'on lui dut des magnificences artistiques, au sein de nos manufactures nationales. Cependant, et cela n'est pas pour étonner dans cette époque d'autorité, le *colbertisme*, en matière d'essor industriel, commit de lourdes fautes. C'est-à-dire que l'éminent homme d'État, après avoir gêné l'essor des grandes industries en abusant des réglementations,

dont le but de garantie et de perfection était louable, mais dont l'exclusivisme contredisait à la noble ému-



Fig. 37. — *Porte Saint-Denis*, par Blondel.

lation de l'initiative privée, découragea et ruina les petits fabricants.

Mais ne fallait-il pas alors,que l'esprit tout entier de la nation fût captif entre les mains du vice-Dieu? S'imagine-t-on un génie libre sous la majesté égali-

taire de la perruque? C'est à peine si l'éclat de rire d'un Molière est acceptable sous la coupole architecturale obèse, symbole de l'oppression qui règne unanimement.

Un mot des lettres, maintenant. L'image d'un Molière, encore, prenant place à la table royale, sous les yeux étonnés des courtisans, nous dispensera d'en dire plus long sur la bienveillance du monarque à l'égard du génie et, auparavant, lorsqu'au début du XVIIe siècle, Malherbe était venu, tandis que le roi s'attachait à ordonner son royaume, le poète se préoccupait d'épurer la langue qui deviendra universelle.

« Le petit-fils de Henri IV, a-t-on écrit, voulut un siècle littéraire ; il l'eut sans peine : la nature lui avait accordé tout à la fois Corneille, Molière, Racine, Boileau, Pascal, Quinault, Bossuet, Fénelon, La Fontaine, La Bruyère, Regnard, Fléchier, Bourdaloue, Massillon, La Rochefoucauld, Bayle, Malebranche, Crébillon et tant d'autres. Mais, pour jouir avec justice du reflet de ces illustrations, il n'eût pas fallu vouloir faire traîner le char du génie par la servitude ; il eût été digne de Louis le Grand d'enrichir l'indépendance de Corneille, de La Fontaine, de La Bruyère, de Bayle, comme la courtoisie de Racine, de Despréaux et de Pélisson. La direction de nos études nous avait refusé un Cassini, un Huyghens, un Roemer, il y eut de la grandeur à vouloir qu'une généro-



FIG. 38. — *Le Val-de-Grâce*, par F. Mansard, Le Muet, G. Le Duc et Duval.

sité bien entendue appelât ces savants de l'Italie, de la Hollande, du Danemark, et les effets de cette volonté du roi demeurèrent sans altération, parce que des astronomes, des mathématiciens, devaient être dispensés de se faire courtisans. »

Mais la « tyrannie » de Louis XIV fut des plus profitables, elle nous valut en somme une Renaissance française comparable à celle que l'Italie avait eue au XVI[e] siècle. D'autre part, le génie de Corneille, de Racine, semble adéquat à l'époque où il fleurit. Par la dignité, la clarté, la simplicité, l'ordre et la composition, les chefs-d'œuvre des auteurs du *Cid* et de *Phèdre* sont inséparables de leur heure grandiose, à laquelle, point davantage, on ne saurait soustraire le nom de Bossuet, aux oraisons funèbres grandiloquentes.

L'enflure de ces tragédies comme de ces discours, est de son temps, sans doute davantage que la fine observation d'un La Fontaine ou la raillerie à la fois profonde et spirituelle d'un Molière, qui sont de tous les temps ; mais ces génies, préoccupés de belle langue, de pensée haute, communient absolument dans la forme du grand siècle, qu'ils s'appellent encore Boileau, Fénelon, La Bruyère, etc.

Du côté des sciences, même apothéose, celles-ci néanmoins, malgré le génie des Pascal, des Denis Papin, plutôt importées de l'étranger mais, en



Fig. 39. — *Hôtel des Invalides* (Façade sur la place Vauban), par J. Hardouin-Mansard.

revanche, acclimatées en France avec tant de faveur!

D'ailleurs, la France n'a pas le privilège exclusif des génies au XVII[e] siècle. Shakespeare et Milton, en Angleterre, Cervantès, en Espagne, brillent d'un vif éclat dans les lettres et, du côté des arts, les noms de Rubens, de Van Dyck, de Rembrandt, de Velasquez, etc., rayonnent d'une gloire supérieure, il faut le dire, à celle de nos peintres nationaux.

Du moins devons-nous reconnaître que ces grands maîtres furent plus originaux que les nôtres, parce qu'ils s'énoncèrent plus librement. Le génie de nos artistes, effectivement, s'uniformisa sous Louis XIV. C'est là qu'apparaissent plus en relief les méfaits d'une tyrannie officielle, d'un classicisme étroit; mais cette pression sur le génie, qui déjà avait régi les lettres, réalisa en somme, une unité incomparable, sinon nécessaire, après la division du siècle précédent.

Le XVII[e] siècle vit se centraliser le gouvernement auparavant épars; l'art prit, entre les mains d'un roi sacré, un caractère officiel, pédagogique même, tandis que se formait, autour de cette noblesse de la pensée et de l'expression, la grande famille des nobles. La hiérarchie du sang, après celle du génie.

Sans oublier encore, dans cette soif d'unanime ordonnance et de régularité, résultat d'une monarchie absolue que les souffrances des Frondes avaient pré-



Fig. 40. — *Colonnade du Louvre*, par Claude Perrault.

cipité, la réforme du concile de Trente, c'est-à-dire le maintien implacable de l'unité catholique.

« Participant de la connaissance de Dieu » dont il prétendait tenir la place, Louis XIV, « comme illuminé de l'Esprit-Saint », imposa sa croyance religieuse ainsi qu'il commanda au goût artistique, et protestants et jansénistes connurent les foudres sectaires de ce roi orgueilleux, souverain directeur de l'émanation spirituelle de son royaume.

C'est cette même volonté qui présidera aux destinées territoriales de la France. Les trente années de guerre de Louis le Grand n'auront d'autre but que de réaliser le vœu de Richelieu, qui était de « mettre la France en tous lieux où fut la Gaule », et notre pays lui doit l'achèvement de son unité, la conquête de ses frontières naturelles. Unité territoriale, unité gouvernementale, unité religieuse, unité artistique, unité des convenances par l'étiquette, autant de triomphes pour l'idée despotique — aux inspirations plus ou moins heureuses — mais qui concourent, on l'avouera, à l'extraordinaire homogénéité d'un siècle de splendeur et de magnificence. Splendeur où la fierté et la majesté empruntent, certes, à la redondance espagnole ; magnificence où le goût pour le théâtre domine artificiellement, soit ; mais moyens et artifices parfaitement harmonieux, qui enfantèrent sinon des génies divers, imprévus, du moins toute

une succession de purs artistes : une grande école.



FIG. 41. — *Grille de l'entrée principale du palais de Versailles.*

Sans doute l'exemple d'un Puget, dont la résistance

au joug royal est un fait glorieux d'essor indépendant, pourrait donner à réfléchir aux dangers de l'art imposé, et si Mignard également, résista à la dictature de Le Brun, «le Louis XIV des beaux-arts », le créateur, pour ainsi dire, du style Louis XIV, s'est rendu justement célèbre par la traduction même du faste de son roi. Et les H. Rigaud, les Largillière, les N. Coypel, entre autres peintres, ainsi que les Girardon, les Coysevox, les Coustou, entre autres sculpteurs, gardent non moins magnifiquement l'auguste empreinte sans faillir, en somme, à leur personnalité, si toutefois ils ne sont pas tout à fait originaux.

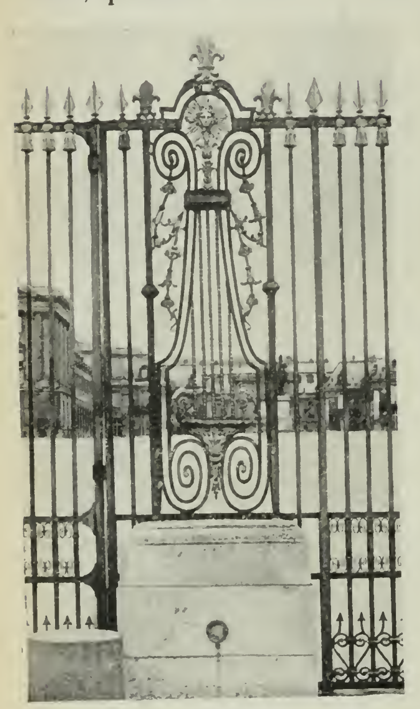


Fig. 42. — *Grille du palais de Versailles* (Détail).

Si nous voyons, enfin, des architectes comme Jules Hardouin-Mansard, Claude Perrault, Blondel, corres-

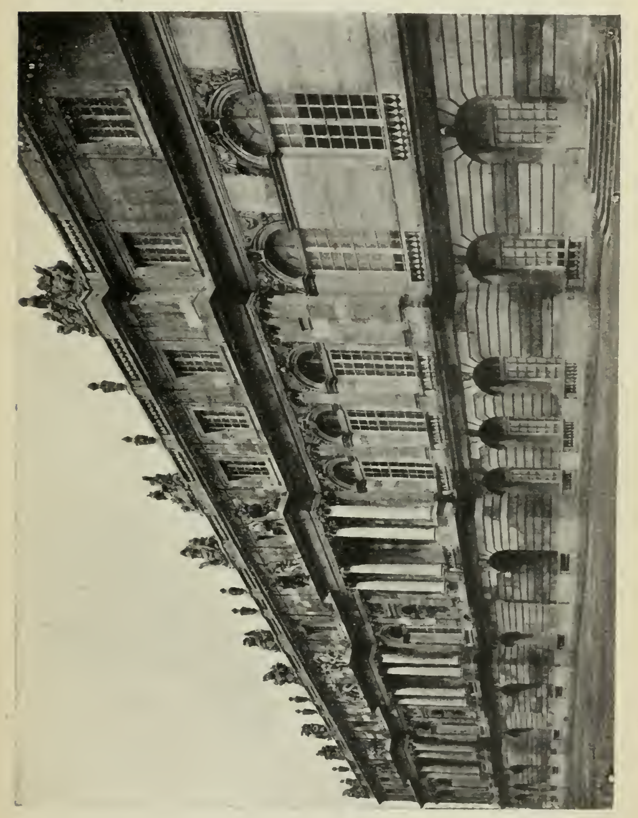


Fig. 43. — *Palais de Versailles* (Façade sur les jardins).

pondre si parfaitement à l'emphase de leur temps, nous leur devons aussi des chefs-d'œuvre de pur

style Louis XIV, malgré leur inspiration complètement classique. D'ailleurs, c'est seulement par l'esprit d'adaptation que l'architecture, art en dehors de la plastique humaine, peut se renouveler raisonnablement, et les architectes du XVIIe siècle n'ont rien négligé pour marquer leurs œuvres au bon coin de leur époque française. Mais nous parlerons spécialement de chacun de ces arts au chapitre qui leur est réservé. Pour l'instant, nous essayâmes d'accentuer la physionomie d'une époque dont désormais l'esthétique va de préférence nous retenir. Nous estimons que les généralités auxquelles nous nous complûmes jusqu'ici, aideront le lecteur à saisir plus fructueusement le caractère particulier du style qui l'intéresse. C'est en remontant aux sources, en pensant plus haut que son sujet, que l'on se renseigne plus efficacement sur le moindre détail, car tout s'enchaîne et, jamais, répétons-le, un siècle n'avait été aussi parfaitement solidaire en toutes ses manifestations idéales.

Nous allons maintenant résumer les caractéristiques du style Louis XIV.

Nous avons dit la pensée orgueilleuse qui l'anime et nous ne reviendrons pas sur sa correction, sa régularité, son éclat, et sa majesté officiellement régis, mais, pour situer exactement sa manifestation artistique, nous évoquerons, à nouveau, Versailles, où se résume fidèlement l'œuvre du Grand Roi.

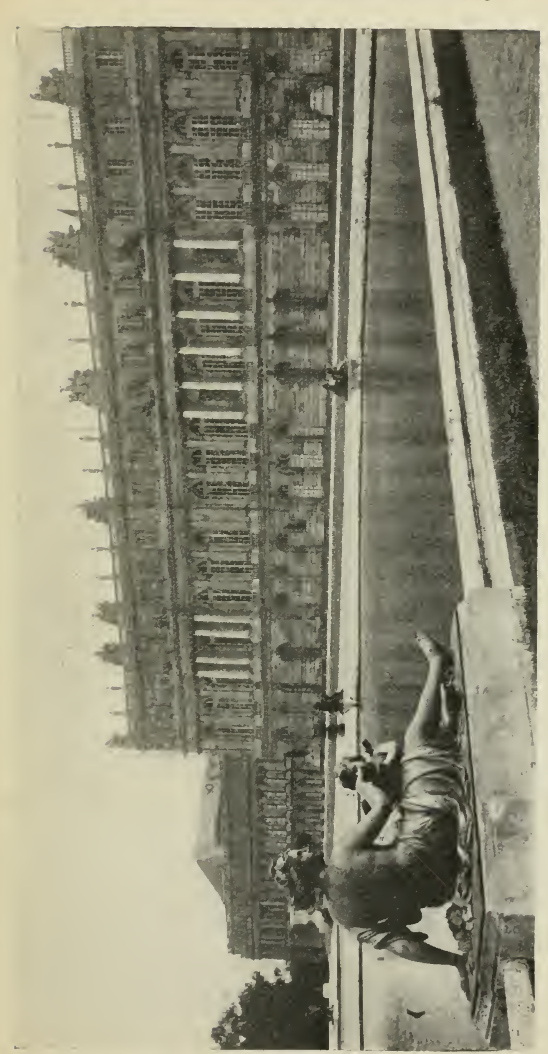


FIG. 44. — *Palais de Versailles* (Façade sur les jardins).

« Pendant un siècle, écrit H. Fortoul dans les *Fastes de Versailles*, c'est à Versailles que la littérature française a rendu hommage; pendant un autre siècle, c'est contre Versailles qu'elle a décoché toutes ses flèches. Notre histoire littéraire est donc écrite sur ces murs qui ont reçu nos grands écrivains, depuis Molière jusqu'à Beaumarchais. L'art a créé, tout exprès pour Versailles, des écoles et des systèmes dont l'influence s'est fait sentir jusqu'à nos jours. C'est pour Versailles que Le Brun était peintre, Coysevox statuaire et Mansard architecte; c'est à Versailles qu'étaient l'oracle du ton et la règle des mœurs; c'est de Versailles que la galanterie, le goût, la dévotion et la mode se répandaient sur Paris et sur tout le reste du royaume.



Fig. 45. — *Grille de balcon en fer forgé* (Palais de Versailles).

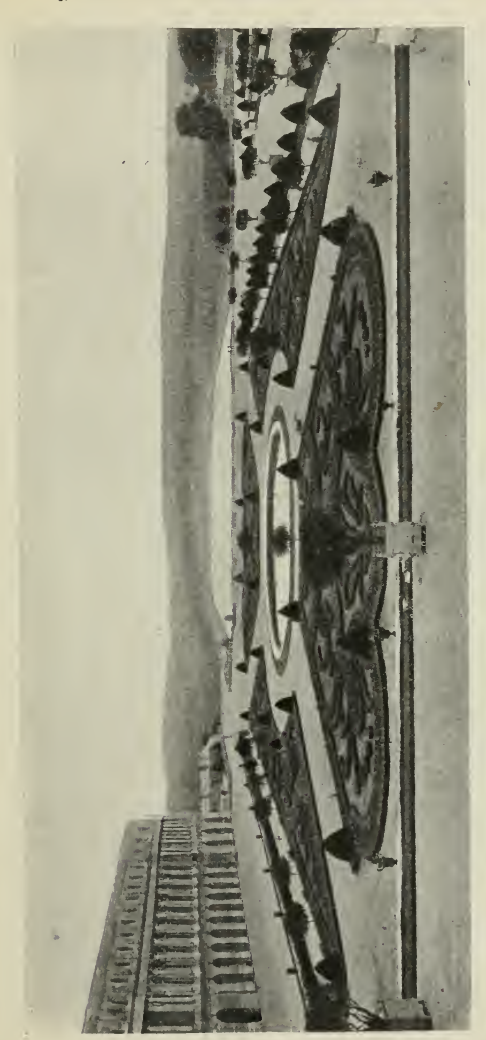


Fig. 46. — *Vue d'une partie des jardins du Palais de Versailles.*



Fig. 47. — *Terme* (Jardins du Palais de Versailles).

Mais ce n'était pas seulement la France qui était tout entière à Versailles; les nations étrangères ne cessaient d'y envoyer des représentants; les célébrités de l'Europe venaient lui rendre visite, et l'on vit, à plusieurs reprises, des personnages inattendus sortir des régions les plus éloignées de l'Asie, pour complimenter le roi qui avait égalé les magnificences et le despotisme de l'Orient. »

Tandis que Versailles conserve à peine de Louis XIII « un parfum de vieille gentilhommerie qui ne lui a guère survécu », représenté par un morceau d'une architecture particulière que les maçonneries voisines, que toutes les ailes qui s'ouvrent et s'appuient les unes sur les autres, que toutes les constructions enfin, postérieures à lui, n'ont



Fig. 48. — *Jardins du palais de Versailles* (autre aspect).

cependant pu étouffer; malgré que ce reste de Louis le Juste « brille parmi elles, comme un petit diamant de prix enchâssé dans un métal qu'on a pu prodiguer », le souvenir de Louis XIV domine toutes ces pierres, toute l'ordonnance de ces édifices.

Qu'importe que les petits appartements aient, au XVIIIe siècle, morcelé les grands appartements du XVIIe, la réforme fut intérieure et la façade demeure altière, marquée au chiffre royal. Si les coquets aménagements de la Régence, de Louis XV et de Louis XVI ont amenuisé, selon leur grâce, les vastes pièces précédentes, le gros-œuvre — tel le lion résistant aux agaceries de la mouche — reste impassible.

Qu'est-il devenu aussi, le jardin *naturel* qui agrémentait le « chétif château (de Louis XIII) dont, au dire de Bassompierre, un simple gentilhomme ne voudrait prendre vanité »?

Il n'occupait pas la moitié du parc qui devait le remplacer et, à son extrémité, on comptait seulement deux bosquets dont l'un prit le nom du Dauphin, à la naissance de Louis XIV.

Or, voyez maintenant ce que le roi Soleil a fait de ce parc qu'il accommoda à sa majesté, tellement imposante qu'elle demeure encore, de nos jours, respectée en sa tyrannie!

Parmi ces alignements impeccables dus à Le Nôtre (1613-1700), au bout de ces petites allées en compar-



Fig. 49. — *Bassin de Latone, tapis vert, bassin d'Apollon, grand canal* (Jardins du palais de Versailles)

timents, sous l'ombrage des grands arbres taillés symétriquement, on aperçoit des bosquets où chantent des cascades d'eau. Mais ces bosquets ne sont pas ceux de Ramponneau, sous lesquels, au XVIIIe siècle, les couples folâtreront ; ils demeurent dignes et ne sont que des petits bois correctement alignés, affectant diverses formes ou figures.

Non, la solennité du XVIIe siècle ne saurait fouler du même pied les tapis de verdure qui s'offriront plus tard aux alanguissements d'un Watteau, aux suavités d'un Boucher.

Il faut à Louis XIV l'illusion incessante des perspectives qui ajoutent sans cesse à sa vision illimitée, surhumaine, tandis qu'au XVIIIe siècle souriront, au contraire, les retraites mystérieuses, les nids de feuillage.

Il faut au monarque,le labyrinthe où les pas s'égarent dans l'infini, et c'est à cela que vise ce dédale de petits chemins bordés de buis et de vert gazon dont la sinuosité contourne descyprès, des ifs taillés en urnes, en corbeilles, en vases.

Aussi bien l'espace appartient en propre au Roi Soleil, qui mesure aux arbres l'élan de leurs cimes et, parmi cette végétation contrainte, coupée d'allées rectilignes, des statues, des groupes de marbre — toute la mythologie — jettent leur note claire, et des bassins nombreux rivalisent de jeux d'eau.

Verdures taillées en murailles, tordues en portiques, arrondies comme des dos de courtisans, sur un signe de Le Nôtre, architecte et dessinateur de jardins, — on serait tenté d'écrire architecte de la nature sous Louis XIV — autant de solennelles et harmonieuses expressions formant suite à l'incomparable majesté du palais.

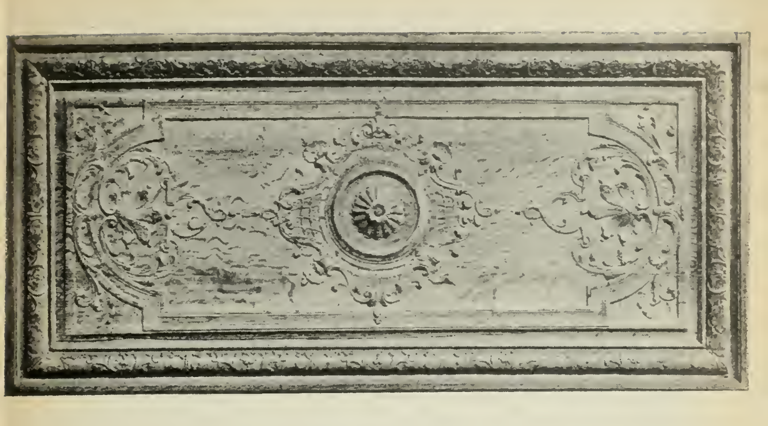


Fig. 50. — *Fontaine* (Cour du Palais de Versailles).

Ce palais, où l'on voit une grande galerie peut-être unique au monde, « décorée des plus somptueux produits de l'industrie française » créée par Colbert, ornée de statues antiques, de tables de porphyre et d'albâtre, de vases, de navicelles et des plus riches morceaux d'orfèvrerie

et qui reflète dans ses mille glaces, tous les bosquets du parc, de manière à composer des paysages admirables et à joindre à tant de luxe, les charmes de la nature » : la galerie des Glaces, en un mot, où se mire, comme dans un prisme, sur toutes ses facettes, l'éclat d'une splendeur immortelle; — ce palais, enfin, s'adapte tout parfaitement à Louis XIV, monarque jouissant de la plénitude de lui-même au point qu'il s'écriera, en contemplant l'œuvre que son génie a enfantée : « Versailles, c'est moi! »





CHAPITRE IV

La Décoration et l'esprit ornemental

Avant de traiter de l'architecture, de la peinture et de la sculpture, nous nous occuperons de l'essor décoratif de l'art, en général, sous Louis XIV. Nous avons touché quelques mots de la grandiloquence de cette formule ornementale qui prévaut alors, d'une suffisance dont la richesse et la proportion s'accordent souvent mal, d'une exubérance écrasante, en somme, pour le décor tout entier.

Nous savons cependant que les personnages, pareillement décoratifs, également enflés, supportent vaillamment la pesanteur ambiante et combien cela les met dans un cadre favorable.

Il importe, ensuite, de rendre justice à la grandeur de l'ensemble réalisé, malgré sa symétrie, sa froideur, et aussi à cause de ces défauts mêmes, qui concourent à un aspect, à une majesté saisissante, aux sommets inégalés.

Distinguons maintenant les impulsions différentes auxquelles cède l'esprit de ce décor.

Tantôt le style de Le Brun domine, tantôt celui de Bérain. Charles Le Brun, dictateur de l'art sous Louis XIV, que nous comparâmes à Louis David sous Napoléon Ier, a répondu instinctivement à la pensée redondante de l'heure. Courtisan habile, mais plutôt écho fidèle et sincère de la pensée de son maître, Le Brun préside aux arts décoratifs, dans cette période directement inspirée par Louis XIV, qui date d'après 1660.

Le Brun a compris à merveille le geste ample de son chef, et c'est lui qui marquera, en somme, la pleine activité du style Louis XIV, tandis que Jean Bérain nous apportera les légèretés d'un style de transition, renouvelées d'un Androuet du Cerceau, sous la Renaissance.

Entre ces deux artistes, se place Antoine Lepaultre (1621-1691), fantaisiste sévère, timide introducteur de l'esprit français sous les lauriers impérieux de l'antiquité. Fils du sculpteur Pierre Lepaultre (1660-1744), Antoine Lepaultre, architecte estimé et sculpteur sur

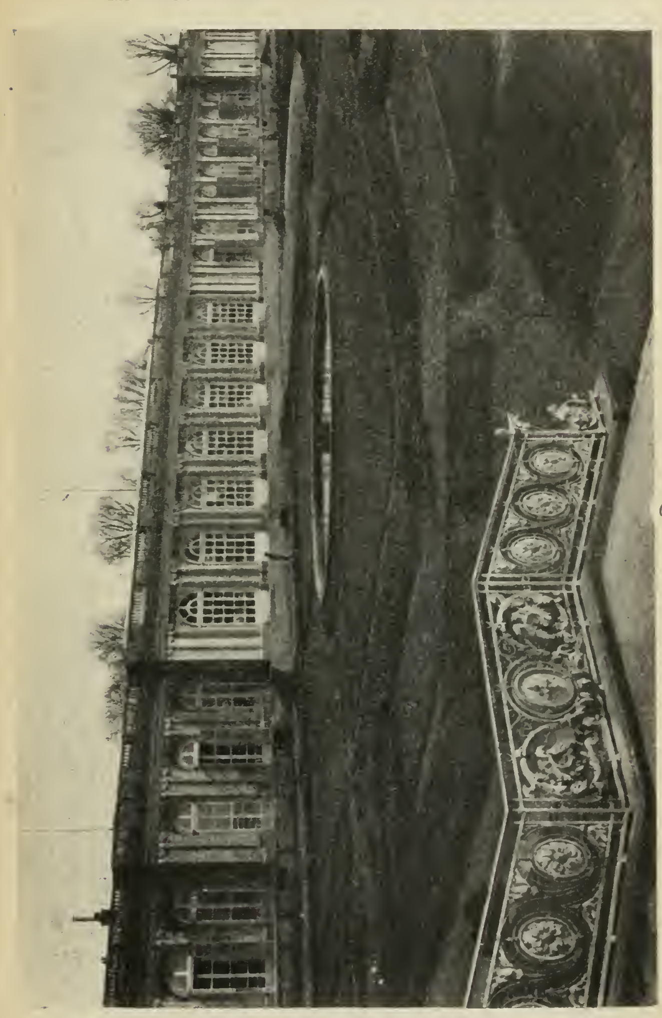


Fig. 53. — *Le Grand Trianon*, par J. H.-Mansard.

bois distingué, brilla davantage, néanmoins, comme graveur ornemaniste. A cet égard, Antoine Lepaultre, qu'il ne faut pas séparer de son oncle le graveur Jean Lepaultre (1618-1682), a contribué, par ses recueils de gravures, renfermant des motifs de décoration et d'ornements de toute sorte, à répandre, en Europe, ce que l'on appelle le style Louis XIV.

Antoine et Jean Lepaultre ont donné une œuvre sans doute moins légère que celle de Bérain, mais on lui a reconnu plus de noblesse et des lignes architecturales mieux pondérées.

Avec le style de Le Brun, dont le chef-d'œuvre est à Versailles (la galerie des Glaces), on vit de noblesse et de sérieux, de richesse et de puissance. Les emblèmes chers à l'ancienne Rome : victoires ailées, cuirasses, trophées, etc., ainsi que les moulures classiques : oves, rais de cœur, godrons, postes, denticules, etc., sont adoptés avec ferveur. Mais, pour concéder au goût français, des figures allégoriques, des Amours ou bien des Titans, supportent de lourdes draperies aux plis amples, se mêlent vigoureusement à l'architecture massive, ainsi que des emblèmes aux solidités analogues : boucliers surchargés d'ornements, surmontés de casques à plumes, à ailes vastes, appuyés contre des cartouches où prennent place de mâles chérubins symétriquement couchés sur des cornes d'abondance. Et ces cornes

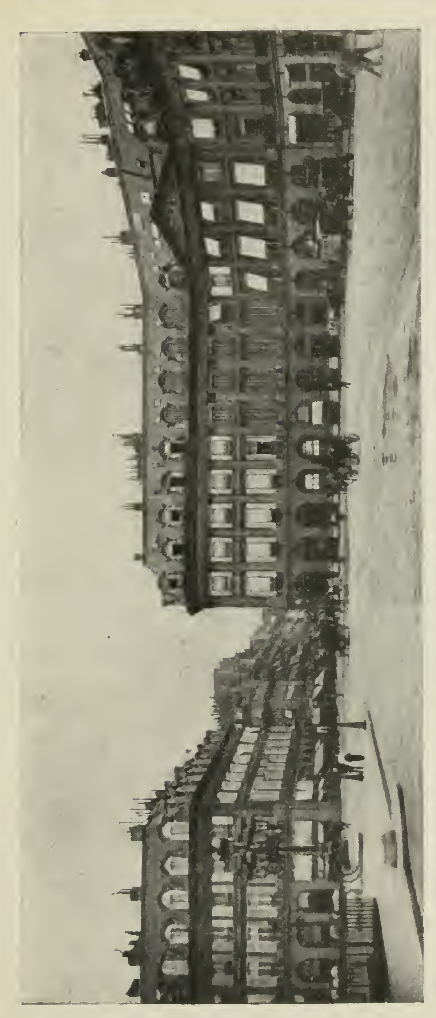


Fig. 54. — *Place Vendôme à Paris.*

d'abondance disparaissent en partie sous des guirlandes robustes, sous des draperies accrochées à des moulures épaisses.

C'est riche, lourd et tumultueux; c'est grand et puissant; c'est beau à force de générosité inventive.

Sous la Renaissance, l'antique avait déjà été acclamé; mais combien davantage de légèreté présidait à ses emprunts! Quelle différence de génie entre les deux époques! L'une de gestation spontanée, l'autre de gravité ; l'une écervelée, l'autre expérimentée, dogmatique, classique, officielle.

Sous la Renaissance encore — car les styles ne sont que répétitions et adaptations à travers les mœurs et la mode capricieuse — ne vîmes-nous pas déjà, selon l'expression de Lechevallier-Chevignard (*Les Styles français*), des « Le Nôtre au petit pied, inventeurs anonymes des berceaux de charpenterie et des arabesques de verdure ? » Ainsi donc l'architecture végétale eut des précédents; on ne peut s'imaginer toutefois, que ce furent les mêmes verdures, au XVI[e] siècle, qui connurent la torture infligée par le caprice humain. Si tant est que les gracilités sont inséparables de la Renaissance aux fraîches inspirations, il semble que la nature, à cette époque, n'était qu'arbustes et fleurettes, en comparaison des grands arbres du monarque absolu. Qu'elle devait être frêle l'ombre de ces jeunes frondaisons, à côté de l'opacité

de celle que donnaient les feuillages séculaires — ces lourds feuillages que le vent émouvait à peine,

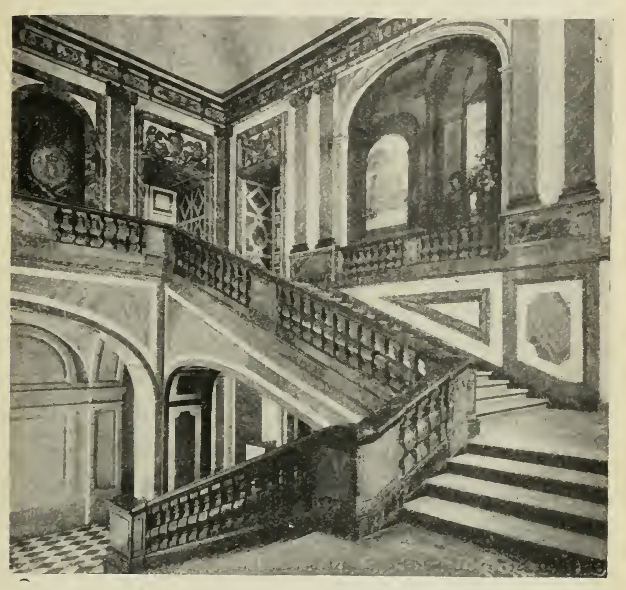


Fig. 55. — *Escalier de la Reine ou escalier de marbre* (Palais de Versailles).

tandis que les jeunes frondaisons ployaient sous le zéphyr !

En réalité, — car en matière de styles, la vérité est le plus souvent d'accord avec le rêve — on rechercha des élagages de verdure moins solennels sous la Renaissance : il fallait harmoniser la cime des arbres avec le jet réduit de l'architecture et, de même,

les fantaisies du ciseau se complurent aux arabesques, au lieu de viser à l'ampleur des portiques, à la rigidité des arcs.

Bref, le style de Le Brun a l'énergie et la puissance du siècle dont il reflétera aussi l'ennui, à force de tension orgueilleuse.

Vient ensuite le style de Lepaultre (*fig.* **14**, **19**, **21**, **23** et **25**), que d'aucuns ne séparèrent pas du précédent, malgré des tentatives vers une formule exclusivement française, vers une quasi-légèreté que dédaigna Le Brun. Voici maintenant le style de Bérain, qui emprunte à la grâce de la Renaissance et à celle du XVIIIe siècle, Bérain dont les fantaisies délicates et menues tiennent à la fois des grotesques de l'école de Fontainebleau et des arabesques de du Cerceau, sans néanmoins renoncer à leur originalité.

De Bérain : des réminiscences de l'architecture pompéienne, où des dômes de treillage, des portiques étagés, tombent en cascades légères; des guirlandes de fleurs, des vasques, des corbeilles d'où partent des volutes capricieuses ponctuées d'Amours gainés, de chimères entremêlées de personnages empruntés à la comédie italienne ou à l'Inde, à la Chine — mais ce ne sont point encore ces « magots » que Louis XIV ne tolérera, sur ses vieux jours, que sous le pinceau de Watteau — ; des animaux aussi, meublent ces arabesques, ainsi que des cornes d'abondance, des gerbes

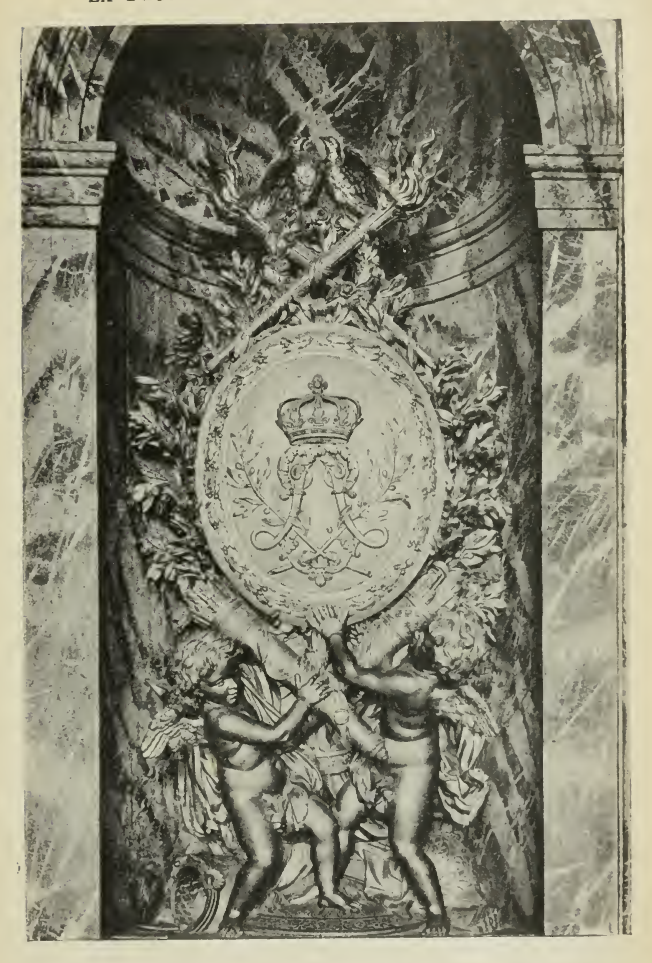


Fig. 55 *bis.* — *Motif ornemental au chiffre du roi*
(Palais de Versailles).

d'épis, des instruments agricoles ou de musique, des attributs artistiques ou belliqueux; sans oublier les emblèmes royaux, y compris le soleil, etc. Ces ornements sont symétriques, très pondérés en leur volume, encadrés de lourdes moulures au relief plutôt accusé, qui servent de cage à leur libre chanson (*fig.* 17, 18, 22 et 24).

Or, les écarts réprimés de cette fantaisie sont essentiellement Louis XIV, tandis que la fantaisie, affranchie dans la rupture des axes symétriques, est purement Régence et Louis XV, après avoir fait les beaux jours de la Renaissance.

Aujourd'hui l'ordre, demain le désordre; du moins est-on convenu de mettre ainsi en harmonie l'insouciance de la ligne esthétique, son fléchissement, sa morbidesse, son incorrection si l'on veut, à l'égard de la rigidité verticale ou horizontale, avec les mœurs relâchées du xviiie siècle. Ainsi se précise la communion du rêve et de la réalité que nous avions seulement indiquée comme vraisemblable.

Examinons maintenant, d'autres caractéristiques du style Louis XIV. Nos gravures éclaireront suffisamment le lecteur sur la différence des styles décoratifs de Le Brun et de Bérain; d'autre part, la nuance indiquée par Lepaultre ne lui échappera pas. Nous allons regarder d'abord la feuille d'acanthe propre à l'époque du Roi Soleil.

La feuille d'acanthe Louis XIV stylisée, diffère tota-

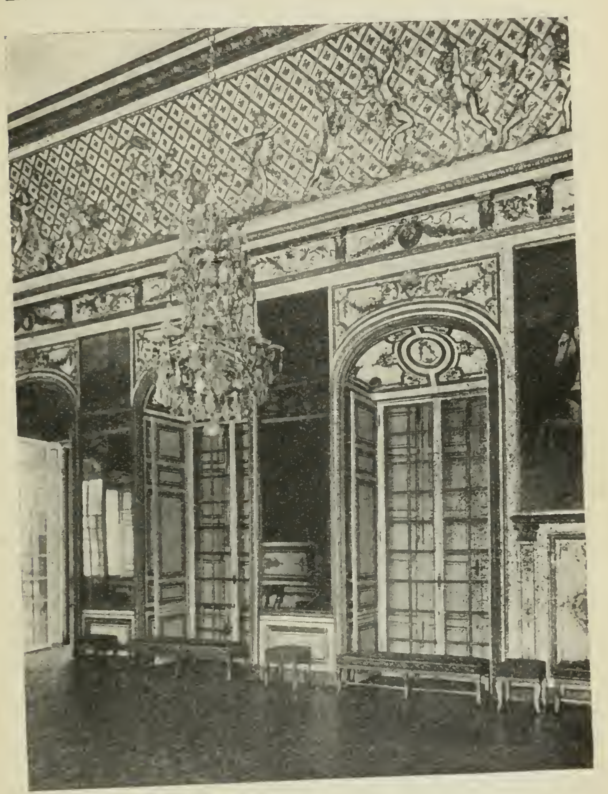


FIG. 56. — *Antichambre* dite de « *l'Œil-de-Bœuf* » (Palais de Versailles).

lement de celle des Grecs et des Romains. Elle a perdu, en un mot, l'aspect naturel. Elle affecte, avec

ses lobes largement épanouis, la forme d'un soleil. Lobes très retroussés, aux profonds refends, faits de l'accotement, en haut, de deux volutes surmontées et ornées, dans leur milieu, d'un motif feuillé qui vient mourir, en perles, à la base; cette base étant elle-même ponctuée par une feuille entre deux crosses.

Cette simili-feuille d'acanthe, que nous verrons souvent coiffer des mascarons ou bien servir d'axe ou de couronnement à nombre d'ornements, est d'un aspect typique. On devra se pénétrer de sa forme et de son esprit, en regardant l'explication de nos gravures, au chapitre final.

Il ne faut pas confondre la feuille d'acanthe avec la coquille, pour ainsi dire inséparable de l'ornementation régulière au XVIIe siècle; cette coquille qui sert d'agrafe aux clés de voûte, aux linteaux, qui attache le départ des chutes de feuillage, etc. La coquille Louis XIV est celle du pèlerin; les bords en sont retournés à l'envers; elle n'est pas creuse, mais en relief, au contraire. Cette coquille occupe le plus souvent le centre d'un motif ainsi que ses angles.

On remarquera d'ailleurs que le système décoratif en question, adopte un motif central qui sert d'axe aux autres ornements, souvent une circonférence.

Il faut dire aussi, qu'en dehors de la feuille d'acanthe stylisée — dont la forme, tout en conservant son caractère reconnaissable, varie au gré des artistes

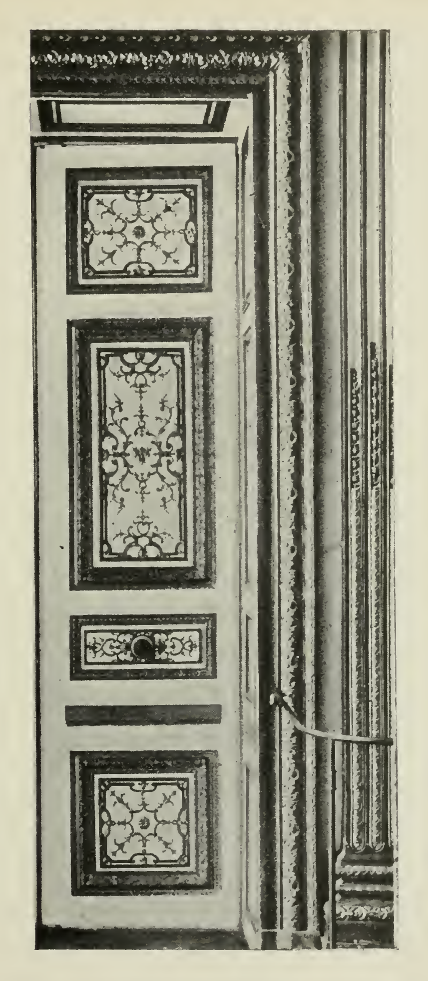


Fig. 57. — *Panneau de porte*, chambre à coucher de Louis XIV (Palais de Versailles).

— nous retrouvons la feuille d'acanthe naturelle (voir *fig.* 50) ; cette dernière est large et grasse.

En dehors de la feuille d'acanthe et de la coquille, signalons les emblèmes royaux, la fleur de lis, le soleil, usités dans les ordres, en place des détails antiques. Autres motifs ornementaux : le chiffre de Louis XIV, deux L opposés, des cariatides dans des gaines, des brasiers, cassolettes, sphères, girandoles. torchères, etc.

Nous insisterons ensuite sur une manière de décor des plus typiques, il s'agit d'un treillis fait de losanges semés de perles, qui sert généralement de fond aux moulures et ornements en relief, ou bien de petits ronds décorant les moulures arrondies ou des crossettes juxtaposées, symétriques. Ces petits ronds, comme d'ailleurs les autres dessins qui ornent aussi les moulures et les crossettes, se détachent unis sur un fond strié. Voir, dans notre dernier chapitre, le signalement de ces ornements caractéristiques très souvent usités, sur les chapiteaux, etc. D'ailleurs le jeu de fonds est très en faveur sous Louis XIV ; il ajoute de la richesse et met gracieusement en valeur les reliefs. Ainsi le chapiteau de Bérain détache-t-il coquettement sur un fond de petites circonférences agrémentées, son motif principal — un masque de femme surmonté de la feuille d'acanthe que nous savons — d'où tombent deux guirlandes de laurier, tandis qu'une

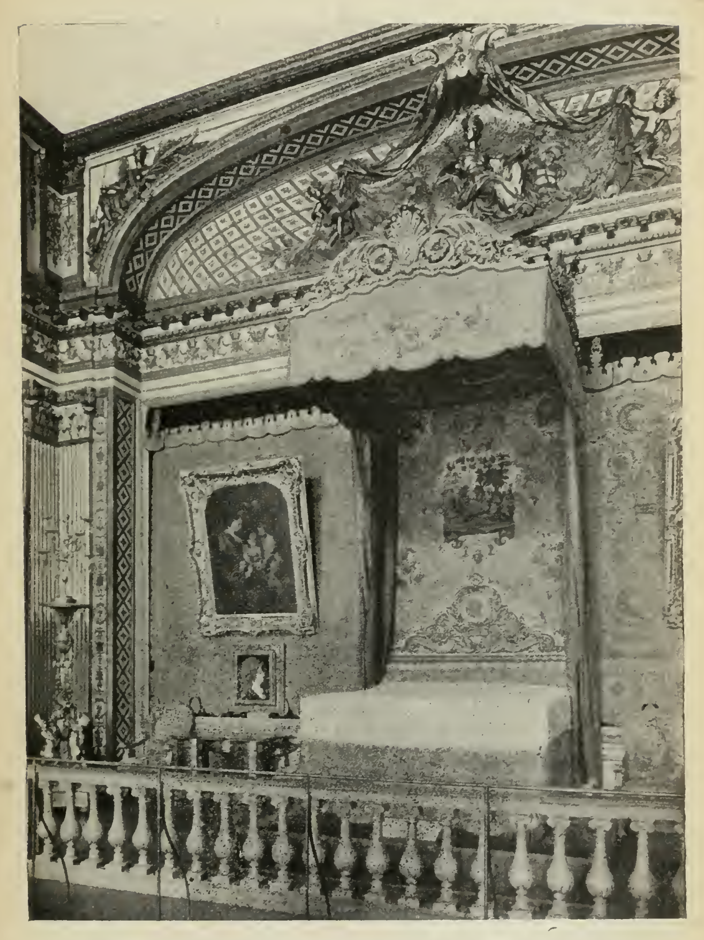


FIG. 58 — *Chambre à coucher de Louis XIV* (Palais de Versailles).

chute de laurier également, descend verticalement sous le masque.

On remarquera, en passant, que ce chapiteau est plutôt plat et carré, ce qui permet, au cas présent, de placer sur ses côtés, deux têtes de satyres soutenant le départ de la volute, en haut; satyres dont la base feuillée est enlacée par les guirlandes de laurier dont nous avons parlé.

A noter aussi, parmi les motifs typiques du style qui nous occupe, le lambrequin et la corne de bélier, cette dernière plus ou moins stylisée; sans oublier, sur les armoires, le mode de sculpture en pointe de diamant, au milieu et aux angles; l'innovation enfin, des pieds en toupie sous les meubles au corps peu élevé. Il reste beaucoup d'autres marques distinctives à signaler dans le décor en question, mais nous nous réservons de les distinguer, pour ainsi dire, d'après nature, c'est-à-dire d'après l'objet — l'explication détaillée de nos gravures poursuivant essentiellement ce but de parer aux oublis comme d'ajouter encore à la compréhension générale.

Pour l'instant, nous appelons l'attention sur des motifs dominants, auxquels il nous tarde d'ajouter le suivant. On observera souvent, en effet, dans la terminaison d'un développement décoratif, un motif formé du croisement de deux volutes d'où tombe en mourant, à la base, de très fines fleurettes. Ces vo-

lutes assez fortes, sont souvent aussi, réunies, à leur extrémité, dans une capsule de feuillage (*fig.* 69).

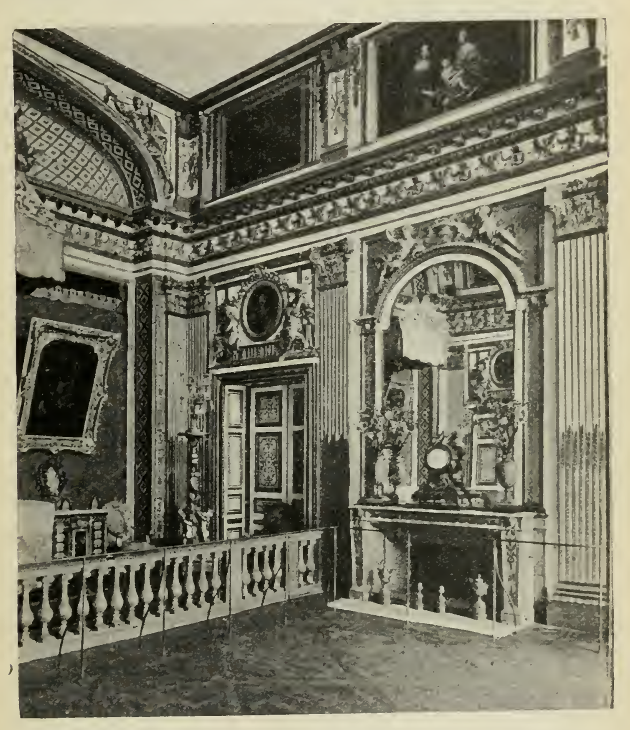


FIG. 59. — *Chambre de Louis XIV*, aspect de droite (Palais de Versailles).

Un autre signe ornemental du style Louis XIV, par exemple au milieu des montants d'une armoire : trois circonférences formées par l'enlacement de lianes

prenant gracieusement leur liberté végétale, à chaque extrémité. Les trois circonférences, d'ailleurs irrégulières, sont meublées de crossettes juxtaposées, de feuilles régulières, etc. (*fig.* 26).

Mais nous dirons, au chapitre du meuble, d'autres particularités décoratives, telles que la forme carrée ou rectangulaire des consoles et pilastres aplatis, l'usage des gaines où disparaissent les corps des personnages; sans oublier tant d'autres manifestations personnelles indiquées par le genre d'un Boulle, associant des matières riches finement découpées à des rinceaux menus, attirant l'attention tant par la couleur de l'écaille blonde ou brune que par l'éclat de l'étain ou du cuivre. Nous insisterons enfin, sur la symétrie du décor, en général — symétrie des axes autant que de l'équilibre des volumes.

Cependant, lorsque Louis XIV, au déclin de son « héroïsme », cédera à l'intolérance de Mme de Maintenon; lorsque « Sa solidité », comme le monarque appelait sa royale épouse aux heures graves, imprimera à la vie de cour « l'exemple de sa dévotion méticuleuse, une austérité inattendue et quelque peu artificielle », par un contraste singulier, à moins que ce ne soit un effet de l'artifice, l'art commencera à se délasser de toute sa contrainte.

Et, pour ne parler que de la tendance décorative, le crépuscule du Roi Soleil devancera les libertés orne-

mentales de la Régence. La symétrie, la solennité enfin, détendront leur arc.

C'est ainsi que, en ce qui concerne plus spécialement l'art décoratif, nous verrons apparaître la fantaisie et la légèreté d'un Claude Gillot, d'un Antoine

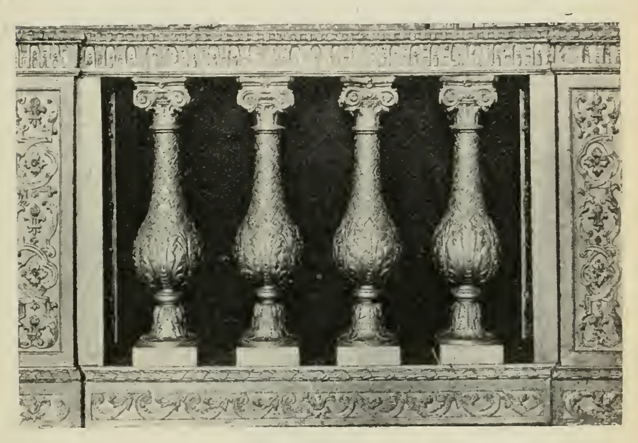


Fig. 60. — *Détail de la balustrade de la chambre à coucher de Louis XIV* (Palais de Versailles).

Watteau, d'un Lancret, pour ainsi dire immédiatement après la mort de Lepaultre, de Le Brun et de Bérain.

Et cependant le vieux roi vit encore, mais il ne règne plus, puisque, lorsque Watteau décorera le cabinet royal, au château de la Muette, il n'aura plus la force de repousser les « magots » que ce pinceau charmant

inaugurera, en souvenir des premières fêtes données à la jeune duchesse de Bourgogne où les premiers travestissements chinois apparurent.

Une réflexion nous vient enfin, qui terminera ce chapitre : c'est que rien ne se présente, pour ainsi dire, « à l'échelle » dans toute cette décoration, et cela n'est pas la moindre caractéristique de sa superbe





CHAPITRE V

L'Architecture : Jules Hardouin-Mansard, etc.

L'architecture, dans sa symétrie, dans son ordonnance, joue un rôle capital, incessant même, sous Louis XIV. La perruque a unifié la physionomie humaine, les jardins ont dompté leur feuillage sous le caprice de Le Nôtre et l'eau, asservie également, jaillit au gré de l'art dans des bassins somptueux.

Autant d'architectures volontairement coordonnées auxquelles il ne manque plus que le monument dont l'aspect, harmonieux d'ailleurs, ne surprendra pas. En d'autres cas, la liberté des jardins eût reposé de la sérénité du palais; ici, point de délassement, la morgue veille sans cesse, et la nature se doit d'enca-

drer la demeure royale dans une ligne majestueuse.

La beauté des ensembles décoratifs de l'époque sera toujours impérieuse, c'est là le résultat de cette discipline infaillible qui aboutira à un art classique, à une esthétique officielle, que des temples ou académies consacreront à travers les siècles.

Observons maintenant les métamorphoses constructives, après Louis XIII. La pierre de taille a détrôné complètement la brique, dont la couleur chantante offusquerait maintenant l'uniformité; aux fenêtres à meneaux de la Renaissance d'où l'éclat de la lumière semblait tristement mesuré, déjà supprimés sous Louis XIII, se substituent les fenêtres à châssis de menuiserie, si favorables à l'importance du coup d'œil, et, de même, des petits carreaux encadrés de bois remplacent les anciens vitrages aux montures de plomb.

Quant aux portes, elles renient la menuiserie à petit cadre au profit des grands panneaux. D'une manière générale, on voit grand. C'est ainsi qu'en réaction de la parcimonie précédente, on tombera souvent dans une prodigalité excessive. Le délire de la façade, entre autres, l'exubérance hors d'échelle des compartiments des plafonds — d'une manière générale, la subordination des commodités intérieures à la magnificence de l'extérieur.

On ressuscitera le goût italien, en même temps que

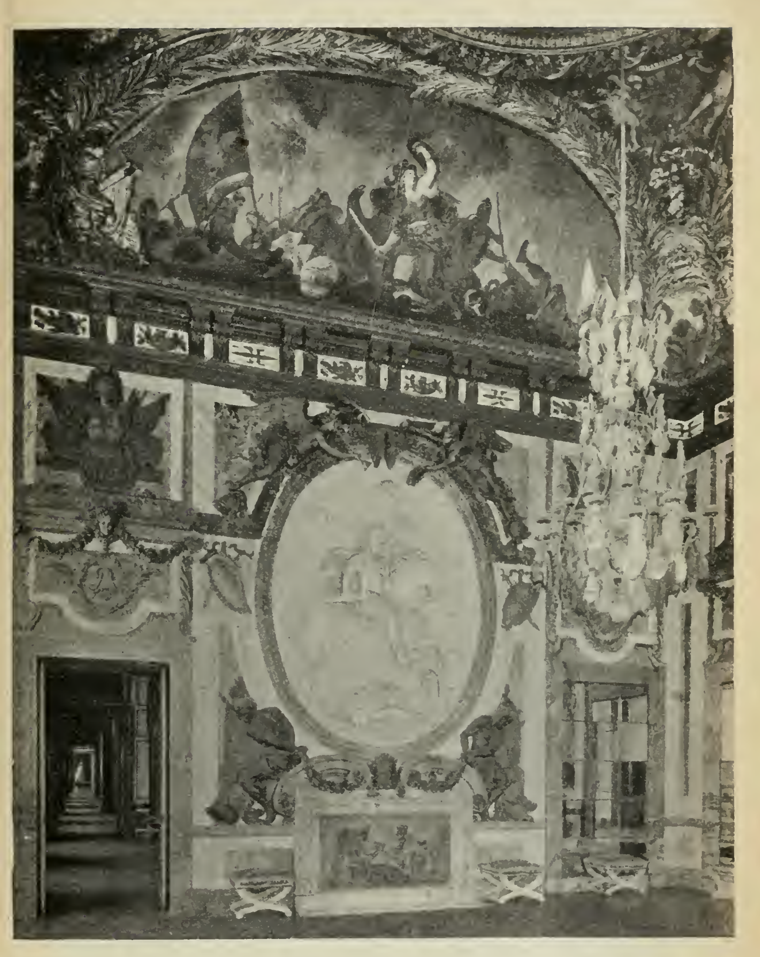


Fig. 65. — *Une vue du salon de la Guerre* (Palais de Versailles)

l'on se retournera vers l'antique au mépris des œuvres « gothiques », et, dans un élan de foi plus passionné que réfléchi, on reniera la « barbarie » du passé. C'est d'ailleurs cet ingrat orgueil à l'égard de nos « grossiers aïeux » qui expliquera maintes erreurs de l'architecture de cette époque et même certains actes de vandalisme, comme celui dont le chœur de Notre-Dame de Paris garde les blessures.

Nous poursuivrons le chapitre des inconséquences architecturales, en mentionnant l'usage fréquent de ces placages, tout au moins imprévus, dont l'église Saint-Gervais, à Paris, avec sa façade à l'italienne fournit un des meilleurs exemples, sans oublier la beauté de la colonnade de Claude Perrault (1613-1688), singulièrement dépaysée dans l'ensemble du Louvre.

Cette colonnade, qui n'est que purement décorative, est coiffée d'un toit en terrasse — à l'antique — dont on goûtera l'illogisme dans nos pays pluvieux, mais au Louvre comme à Versailles, les toitures à l'antique ont été acclamées. On n'a pensé qu'au soleil !

De même n'a-t-on songé qu'à la Grèce, lorsqu'on soutint les frontons triangulaires nés à l'époque, avec des colonnades « à la grecque », ou bien n'eut-on les yeux tournés que vers Rome, lorsqu'on imita ses voûtes en plein cintre. Que dire encore de tant d'entablements, reposant sur des murs nus, les pilastres et colonnes ayant été supprimés..., si ce n'est qu'ils ont

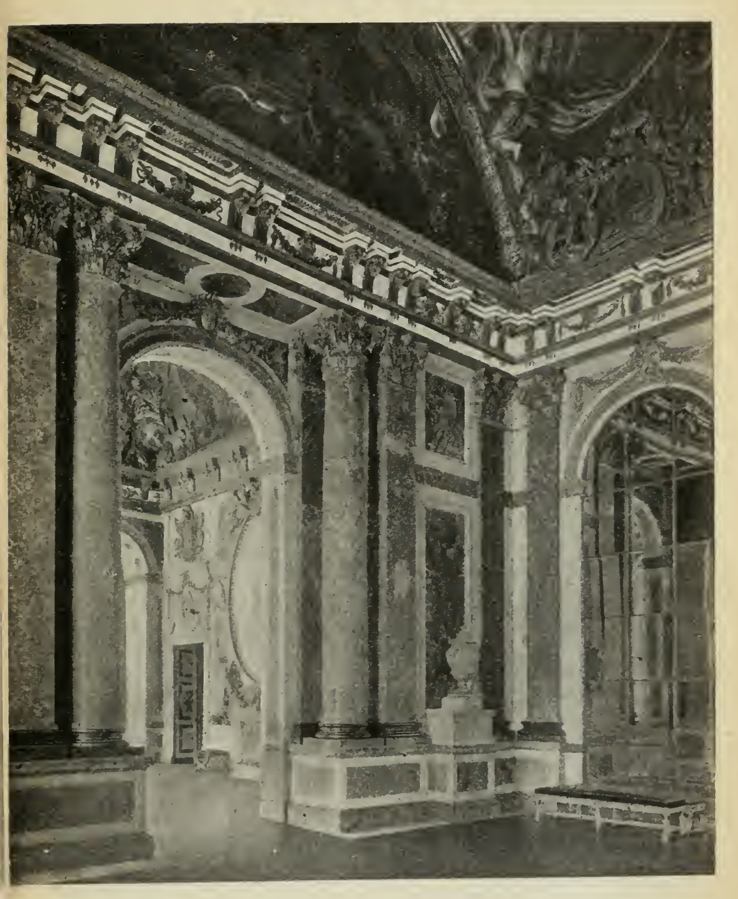


Fig. 64. — *Grande galerie ou galerie des Glaces*, fragment (Palais de Versailles).

été étrangement adaptés de l'esprit antique au goût français alors souvent désemparé. Il est vrai qu'il était si orgueilleux ce goût français, qu'il ne pouvait s'offrir que des audaces.

Voyez le toit tronqué, à pans brisés, innové par François Mansard, le père des combles; ce toit qui réagit contre le toit précédent à pentes rapides, d'un jet altier cependant si « Louis XIV » ! Mais ne fallait-il pas rabaisser la vanité de cette éminence que le Grand Roi n'avait pas ordonnée? Ici l'audace s'érigeait en face de l'audace, elle devait être châtiée au même titre que ce gothique dont les clochers fleuris osaient toucher le ciel.

En revanche, les coupoles et les dômes à l'italienne ainsi que les arcs de triomphe marchent de pair avec l'idée de la terrasse d'où l'on domine. Les coupoles et les dômes en imposent, tout comme les arcs de triomphe ou portes monumentales sous lesquels passeront les générations respectueuses.

L'architecture du premier Empire ajoutera à ces pierres glorieuses la colonne commémorative et, au résumé, le style de Louis le Grand va sans doute communier ici, plus exactement, avec celui de Napoléon. Le vainqueur d'Iéna, d'ailleurs, et le signataire de la paix de Nimègue n'ont fait qu'emprunter aux Romains la forme esthétique et symbolique de leurs hauts faits ; c'est l'arc de triomphe du Carrousel, dû

aux plans de Percier et Fontaine (1806), qui rappelle l'arc de Septime Sévère, à Rome; c'est l'arc de triomphe de l'Étoile, construit après la bataille d'Austerlitz; ce sont les portes Saint-Denis et Saint-Martin, édifiées à la gloire de Louis XIV. Autant de monuments où nous respirons les lauriers d'un Titus, d'un Constantin, d'un Trajan.



Fig. 65. — *Trophée.*

Voici encore, pour suivre l'idée de grandeur marquée par des « portes », sous Louis XIV, la création des « places » triomphales. La place des Victoires due à l'initiative du maréchal de La Feuillade, courtisan du roi, nous vaut la commande par Louvois, autre courtisan, de la place Louis-le-Grand construite par Jules Hardouin-Mansard. Or, il est piquant de suivre les métamorphoses de cette superbe place à travers les avatars de la politique. Au milieu de la place Louis-le-Grand, Girardon avait érigé une belle statue

du monarque à laquelle la Révolution substitua une Liberté sur la place des Piques; puis la Liberté de la place des Piques, fut détrônée, sous Napoléon Ier, par la colonne Vendôme, sur la place du même nom. On sait enfin, que la colonne Vendôme où dominait le héros d'Austerlitz, fut renversée par la Commune, en 1871, et restaurée en 1874, l'œuvre de Dumont succédant, identique, à la précédente, de Chaudet.

Bref, à côté de ces architectures nées de l'orgueil, le règne de Louis XIV inaugura une splendide désaffectation, celle du Louvre dont il fit le siège des académies et la demeure des écrivains et des savants.

Auparavant, le Roi Soleil avait donné, dans le palais de ses prédécesseurs, des fêtes somptueuses, et c'est ainsi qu'il céda au génie, les anciens appartements de la cour transférée dorénavant à Versailles, dont l'importance monumentale s'accroîtra au fur et à mesure de sa puissance.

Mais entrons maintenant dans le détail de l'effet extérieur que nous venons d'effleurer; ce n'est qu'après cette étude, plutôt consacrée à la façade, que nous pénétrerons dans les intérieurs.

Nous voici de retour au château de Versailles.

Commencés en 1761, sous la direction de Louis Le Vau, premier architecte du roi, les travaux d'agrandissement du château de Versailles furent continués.

après la mort de l'artiste, par Jules Hardouin-Mansard, pendant tout le reste du long règne de Louis XIV.

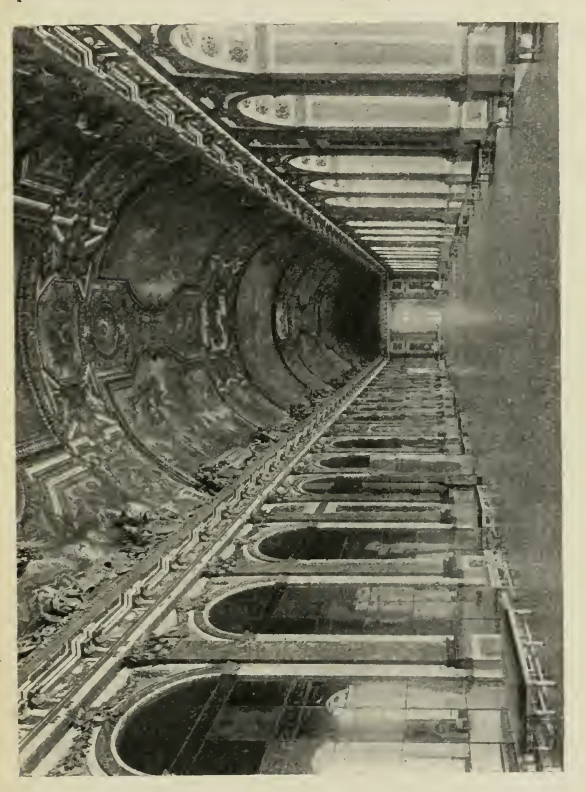


Fig. 66. — *Galerie des Glaces* (Palais de Versailles).

Le Vau (1612-1670), à qui l'on attribue encore le château de Vaux, d'après les dessins de Mansard et de Le Nôtre, construisit aussi des ailes (aujourd'hui

affectées à des casernes) au château de Vincennes, acheva plusieurs façades intérieures et extérieures de la cour du Louvre et donna enfin, aux Tuileries, les anciens pavillons de Flore et de Marsan ; sans oublier le collège des Quatre-Nations, aujourd'hui palais de l'Institut, que son élève et gendre, François Dorbay, exécuta sur ses plans.

Mais, malgré néanmoins la valeur de cette dernière œuvre, Le Vau joue, à côté de la gloire d'un Mansard, un rôle effacé. Petit-neveu et élève de François Mansard, auteur des églises Saint-Pierre de Chaillot, des Minimes, de la place Royale, du portail de l'église des Feuillants, des châteaux de Choisy, de Maisons (son chef-d'œuvre), de l'hôtel de la Vrillière, aujourd'hui la Banque de France, etc., J. Hardouin-Mansard règne sur l'architecture de Louis XIV dont il régit pour ainsi dire le style, tout comme Charles Le Brun commandait aux autres arts.

Après avoir constaté le défaut d'harmonie offert fatalement, par le palais de Versailles en la disposition générale des bâtiments qui le composent et l'augmentent, plutôt subordonnés à la conservation de l'ancien château, nous en arrivons à nous étonner d'une dépense de constructions si peu grandioses dans l'ensemble.

Effectivement, l'effet majestueux indiqué par les anciens châteaux de France, aux pavillons couronnés

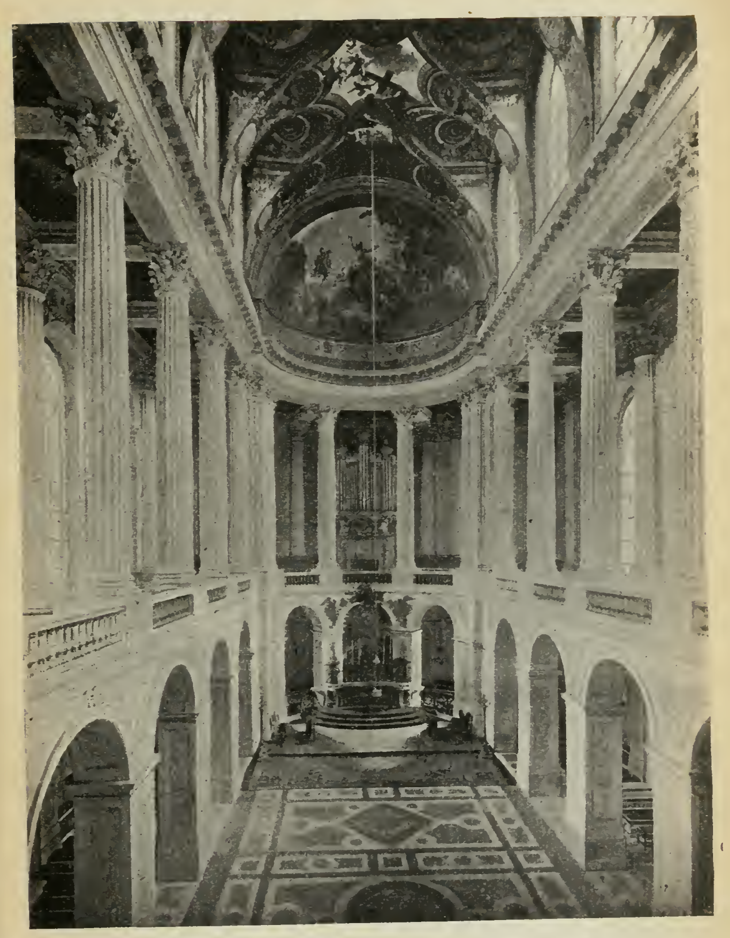


FIG. 67. — *Chapelle du Palais de Versailles*, par Mansard et Robert de Cotte.

de combles élevés, a maintenant fait place à la continuité monotone des grandes lignes horizontales, sur la façade du parc notamment, d'une extrémité à l'autre. Une saillie néanmoins, vient brusquer tant de rigueur sur le corps du bâtiment principal, sur les parties en aile de cette façade, c'est le logis du roi qui s'impose au coup d'œil. En dehors de cette infraction à l'intransigeance d'une ligne longue de près de cinq cents mètres, nous ne voyons plus à signaler que le couronnement de l'attique par des trophées d'armes, lequel attique s'orne d'une balustrade, morne dentelle de pierre. Pas de toiture.

« Dans les façades du parc, remarque Vaudoyer, Mansard adopta l'ordonnance commune à presque tous les grands édifices du règne de Louis XIV, c'est-à-dire un étage richement décoré s'élevant au-dessus d'un soubassement, ainsi que Perrault en avait fait l'application à sa colonnade du Louvre. On remarque le même système de façade aux bâtiments élevés postérieurement, d'après les dessins de Mansard, autour de la place Louis-le-Grand, aujourd'hui place Vendôme. »

Mansard, à qui l'on attribue l'orangerie de Versailles, donna aussi les plans de Saint-Cyr pour l'établissement où l'austère Mme de Maintenon se proposait de faire élever deux cent cinquante demoiselles nobles; il est vrai que le premier ouvrage du maître avait été

le château de Clagny pour la jolie marquise de Montespan, favorite du roi.

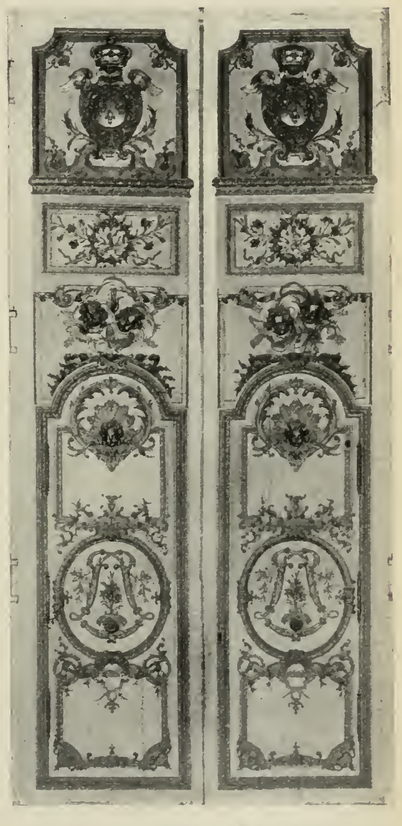


Fig. 68. — *Porte à deux vantaux* (Palais de Versailles).

Autres œuvres de Mansard : le Grand Trianon, autrefois uniquement composé d'un corps de logis principal et de deux ailes en retour, réunies par un péristyle de colonnes ioniques.

Le Grand Trianon, édifice sans étage, avec une couverture à l'italienne, que Saint-Simon appelle « une maison de porcelaine à aller faire des collations » ; le Grand Trianon à côté duquel Gabriel, sous Louis XV, élèvera son Petit Trianon, miniature de palais si singu-

lièrement Louis XVI qu'il semble avoir été construit pour Marie-Antoinette, à qui ce monarque l'offrit comme don de joyeux avènement, en 1774.

Le Grand Trianon où le Grand Roi se repose, sans confort, de la grandeur architecturale de Versailles, en attendant que son architecte lui bâtisse, au milieu des bois, entre Saint-Germain et Louveciennes, à Marly, une habitation où il goûte plus à l'aise les charmes de la vie privée.

De J. H.-Mansard, encore, la belle église de l'hôtel des Invalides, sur la place Vauban, à Paris, dont nous parlerons plus loin, au chapitre des édifices religieux du XVIIe siècle. Terminons maintenant l'énumération des œuvres de l'inventeur du style architectural de Louis XIV. C'est la place Louis-le-Grand aujourd'hui place Vendôme, à Paris (*fig.* 54), dont on s'accorde à saluer le grand caractère ; c'est la place des Victoires, où l'on remarque avantageusement « un ordre de pilastres qui embrasse deux étages et s'élève sur un soubassement en arcades dans la hauteur desquelles se trouvent comprises des boutiques » ; c'est la partie inférieure de la cascade de Saint-Cloud ; sans oublier la chapelle de Versailles que l'artiste laissa inachevée ; des bâtiments dans la cour du château de Dampierre, etc.

Mansard, dont les décorations intérieures de Versailles et des autres palais qu'il eut à construire, sem-

blent avoir été inspirées par les beaux dessins de Lepaultre, eut le titre de premier architecte du roi avec la charge de surintendant et ordonnateur général de ses bâtiments, arts et manufactures ; il siégea à l'Académie royale de peinture et sculpture, en qualité de protecteur.

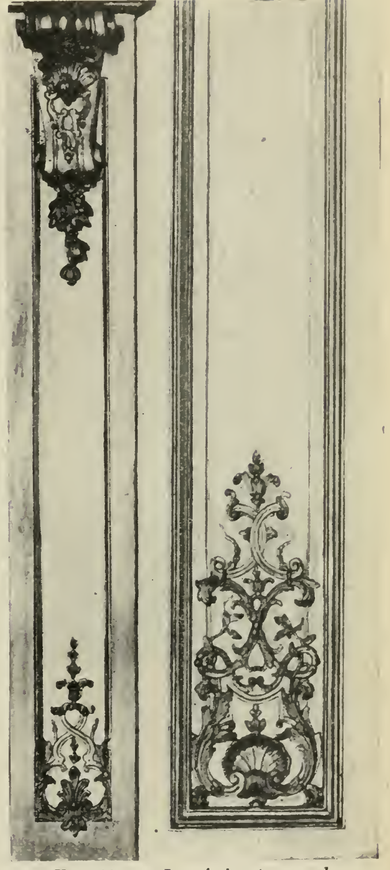


Fig. 69. — *Lambris et console* (Palais de Versailles).

Avant de poursuivre notre étude des façades, par la colonnade du Louvre, de Claude Perrault, nous noterons d'autres innovations ornementales au XVIIe siècle. Voici que naissent les balcons et appuis de fenêtres en ferronnerie.

délicatement ouvragés, et ces balcons et leurs consoles, de même que les clés de voûte, reçoivent des ornements vigoureusement sculptés. Voici que notre inspiration nationale met originalement au jour, les fenêtres à arc surbaissé (comme celles qui ornent l'église de l'hôtel des Invalides, de Mansard) et tant d'autres détails où notre personnalité revit, au point de « franciser » ses emprunts les plus flagrants.

Des ouvertures de forme circulaire, sortes d'œils-de-bœuf, le plus souvent appuyés de consoles renversées, viennent rompre maintenant la monotonie du faîte des façades. Ils varient la pompe du trophée ainsi que la majesté des immenses vases garnis de fleurs en pierre, très usités, et se mêlent harmonieusement aux balustres des terrasses.

Nous parlerons maintenant de la colonnade du Louvre. Lorsqu'en 1660, Louis XIV résolut de terminer le Louvre, il ouvrit un concours — le premier qui certainement fut ouvert en France pour l'érection d'un monument public — et, le projet de Le Vau, premier architecte du roi, fut éliminé au profit de celui du docteur Perrault. Toutefois, cédant à l'intrigue, le roi résolut d'en appeler au génie du Cavalier Bernin. Bernin s'empressa de quitter Rome et de mettre son art au service de la cour. Malheureusement, le célèbre architecte, sculpteur et peintre italien

au déclin de la vie (il avait alors plus de soixante-huit ans), ne se montra pas à la hauteur de sa tâche et, s'étant rendu compte de ses facultés vacillantes, à

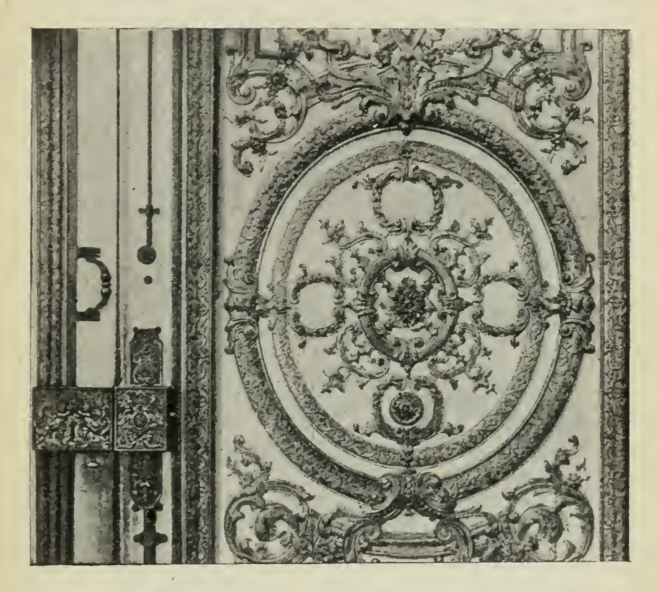


FIG. 70. — *Vantail d'une porte sculptée* (Fragment), par Caffieri (Palais de Versailles).

moins que son orgueil n'ait pu supporter la défaite, Bernin prétexta que le climat de la France était contraire à sa santé et on s'empressa de le prendre au mot.

Mais laissons l'auteur du beau palais Barberini et

du grand escalier du Vatican réintégrer sa patrie, d'ailleurs comblé de dons et d'éloges plus flatteurs que sincères, et revenons à Claude Perrault dont la colonnade fameuse va maintenant triompher.

Nous avons dit combien cette façade était dépaysée parmi les anciens bâtiments du Louvre avec lesquels elle se proposait, au contraire, de s'harmoniser. Écoutons ici Vaudoyer sur les autres erreurs de cette œuvre : « La façade de la colonnade de Perrault n'est effectivement qu'un véritable placage, sans relation aucune ni avec l'intérieur de la cour ni avec la distribution des différentes pièces du premier étage; si bien que Perrault n'avait même pas pu ouvrir des fenêtres sous son portique, dans l'impossibilité où il se fût trouvé de les faire coïncider avec celles de la façade sur la cour; » sans compter que, pour relever l'attique de Lescot, au niveau de la corniche supérieure de la façade de Perrault, il fallut ajouter un troisième ordre à l'élégant attique du Louvre de Henri II.

Disons-le, l'œuvre dont nous venons de souligner les défauts, demeure en soi, avec sa sobriété caractérisée par l'adoption d'un seul ordre pour plusieurs étages, un chef-d'œuvre de proportions, d'élégance et de noblesse, et la preuve en est qu'elle inspira les beaux bâtiments de la place Louis XV (l'ancien hôtel Crillon et le ministère de la Marine — ex-Garde-

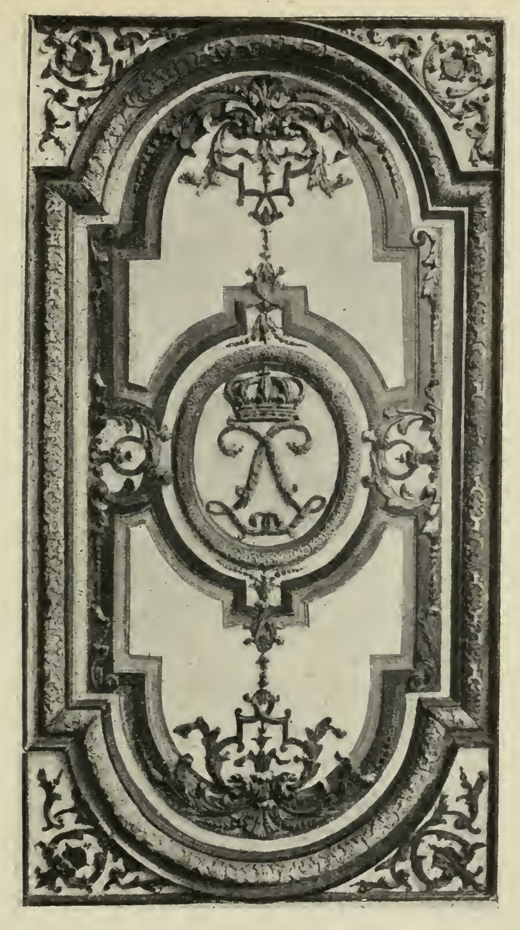


Fig. 71. — *Panneau* (volet) *de fenêtre* (Palais de Versailles).

meuble —, par J.-A. Gabriel, sur la place de la Concorde) ainsi que ceux de la place Vendôme, et la Monnaie, la Bourse et la Madeleine. Ces deux derniers monuments plus rigoureusement grecs néanmoins.

Avant de parler des portes triomphales, nous accorderons maintenant un souvenir à l'arc de triomphe dit du Trône, que Claude Perrault, encore, conçut en 1670; monument détruit sous la Régence, qui nous apparaît plutôt comme un arc de triomphe romain enrichi de toute la magnificence ornementale française, au détriment de la grande simplicité antique. Mais passons, et le nom de François Blondel, auteur de la porte Saint-Denis (1673) vient sous notre plume ainsi que celui de Pierre Bullet, son élève, à qui l'on doit la porte Saint-Martin (1674).

La porte Saint-Denis (*fig.* 37) offre dans sa masse, un carré parfait. Ses piédestaux, coiffés de pyramides où figurent en haut-relief des trophées d'armes et des figures symboliques, s'ornent de bas-reliefs imités de ceux de la colonne Trajane. Toutes ces sculptures, ainsi que celles du fronton, sont de Girardon et Michel Anguier.

François Blondel (1617-1686), auteur d'un *Traité d'architecture moderne*, encore fréquemment consulté de nos jours, et d'importantes constructions pour l'arsenal de Rochefort, a signé là sa meilleure œuvre,

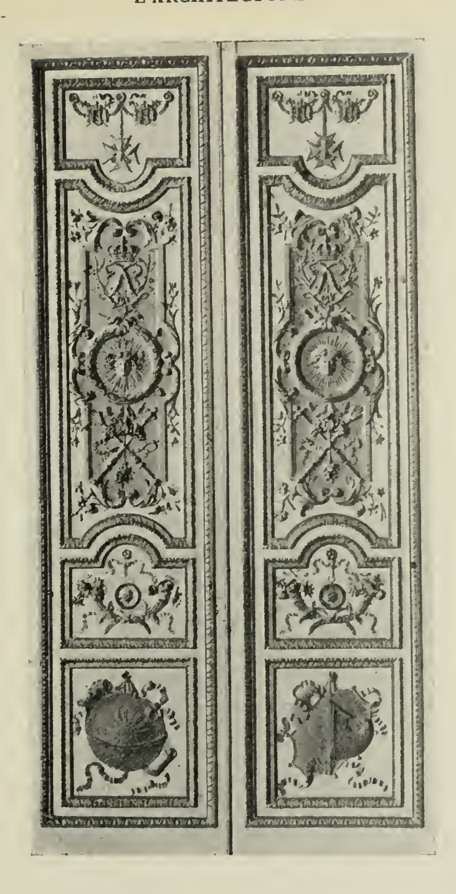


Fig. 72. — *Porte à deux vantaux* (Palais de Versailles).

et il faut lire, dans la description que l'artiste a personnellement faite de cette belle porte, avec quel enthousiasme il l'a conçue selon l'antique, « qui n'eut rien de plus superbe pour la gloire des conquérants que les arcs de triomphe, les pyramides et les trophées ».

On croirait entendre parler Percier et Fontaine, lieutenants de Napoléon ! Aussi bien, nous avons négligé de mentionner à l'actif de Blondel deux autres portes triomphales, aujourd'hui démolies : les portes Saint-Antoine et Saint-Bernard, d'une esthétique, d'ailleurs, sans grand intérêt.

Quant à la porte Saint-Martin, elle nous donne le nom de Pierre Bullet (né vers 1639, mort en 1716). Cette porte de ville, plutôt qu'un arc de triomphe, est très différente de la précédente ; sa proportion, comme le caractère de sa fermeté, est bien Louis XIV en ce qu'elle n'atteint pas à la sobriété et à la sévérité de l'exemple antique. Du même artiste : l'ancienne fontaine de la place Saint-Michel, l'église Saint-Thomas d'Aquin, etc. Bullet et son fils Jean-Baptiste, architecte également distingué, siégèrent à l'Académie.

Après les façades monumentales et les portes triomphales, nous examinerons les dômes ; ainsi aurons-nous résumé de la manière la plus typique, l'architecture d'apparat, robuste et solennelle, surtout préoccupée de briller extérieurement, de l'époque du Grand Roi.

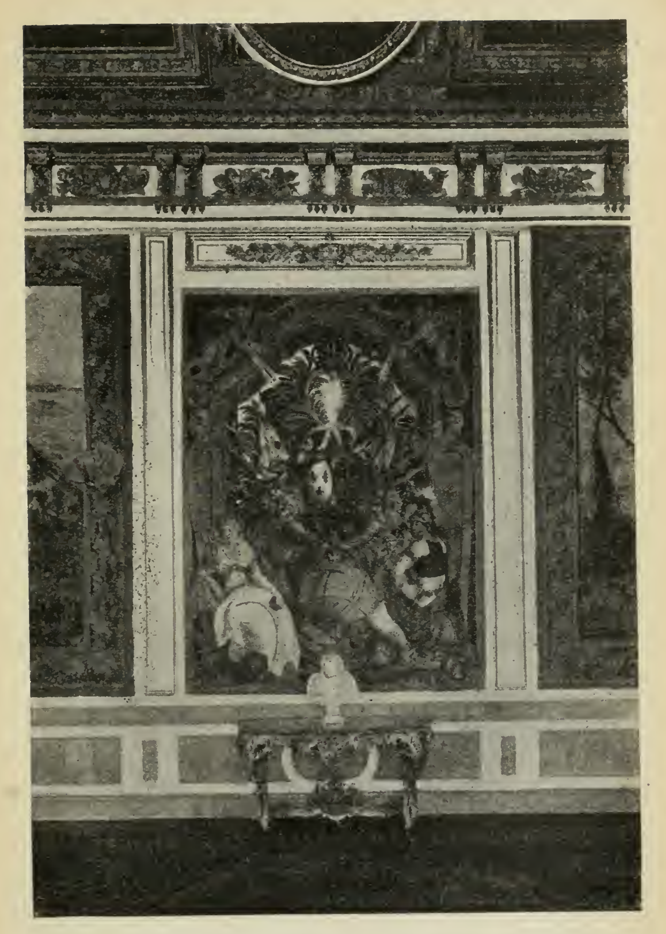


Fig. 73. — *Panneau, lambris, tapisseries, table-console* (Palais de Versailles).

Nous reviendrons ainsi à Mansard, de l'œuvre duquel nous détachâmes à dessein, l'église de l'hôtel des Invalides.

L'hôtel des Invalides, de même que le Val-de-Grâce, l'Institut, la Sorbonne, etc., s'est inspiré de la coupole italienne et, avant de dire sa beauté, nous regarderons les métamorphoses survenues dans l'architecture religieuse, dès Louis XIII. On a imité l'architecture italienne (surtout romaine) de la fin du XVI[e] siècle, et c'est le « style jésuite » qui va triompher, avec des changements qui influeront d'une manière caractéristique, tout autant sur l'aspect extérieur qu'intérieur des églises.

L'architecture civile participe de ces mêmes différences, tellement les artistes ont à cœur de renier la vieille tradition française. Voici qu'en place des arcs-boutants du passé naissent les ailerons ou immenses volutes, sortes de consoles renversées. Les ailerons appuient et relient la superposition d'un second étage sur le premier, directement au-dessus de la nef centrale seule surélevée, et ces deux étages sont pourvus d'un fronton sur colonnes, le second étage empruntant ses moulures et ses chapiteaux à un ordre différent du premier.

Derrière ce portail monumental apparaît un dôme soutenu souvent par un troisième ordre.

A l'intérieur, maintenant, on supprime le trifo-

rium et l'aspect des voûtes est aussi modifié. Bref, nous assistons à un renouveau, excessif et d'ailleurs regrettable pour notre réputation d'originalité, des corniches, ordres, frontons, entablements, etc., et nous signalerons enfin, la transformation des ailerons en éperons, sous Louis XIV. Les éperons, sont, en quelque sorte, des ornements concaves, tandis que les ailerons étaient convexes ; leur but de jonction est plus discret que le précédent.

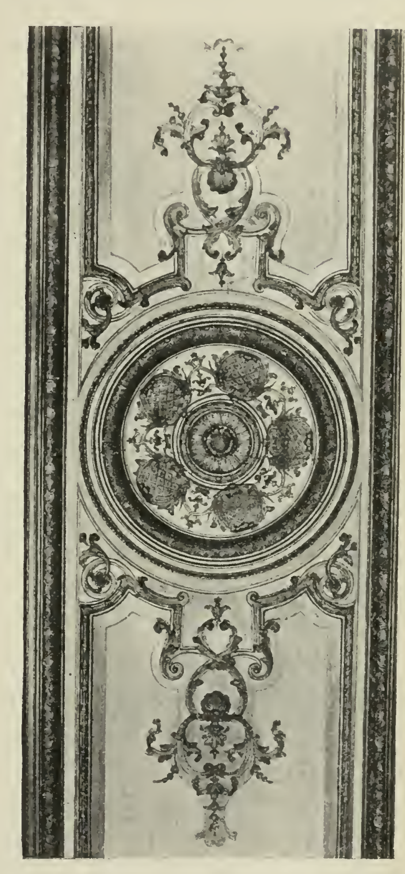


FIG. 74. — *Motif de lambris* (Palais de Versailles).

Un autre ornement typique vient s'ajouter à ceux

que nous venons de voir, dès Louis XIII. On a reconnu, depuis la Renaissance, la nudité sans intérêt esthétique de la partie supérieure des monuments. Les tours, les grands pavillons ont disparu, et les toitures manquent, maintenant, de pittoresque. Les églises ont perdu leur clocher et on se préoccupe de leur donner des dômes; il va falloir, parallèlement, pourvoir à l'habillement des façades particulières, châteaux, hospices, couvents.

Et le petit campanile, à lanternons et à horloge, naîtra. Même, il accompagnera de sa grâce fluette la lourde majesté du dôme, seul ou accompagné de plusieurs de ses semblables (les églises de la Sorbonne et du Val-de-Grâce sont notamment pourvues de campaniles à lanternons sur leur façade).

Bref, avant de parler des grandes églises de l'époque en question, nous devrons signaler les premiers modèles, à Paris, de cette architecture « italienne » en rupture de « gothique ».

Ce sont les églises des Carmes, rue de Vaugirard, Saint-Gervais (dont la façade porte les traces du genre de décoration adopté en France, d'après le style italien de la fin du XVI[e] siècle) et Saint-Louis, aujourd'hui Saint-Paul.

L'église des Carmes fut coiffée du premier dôme à l'italienne, imité lui-même des dômes des anciennes basiliques d'Orient du VI[e] siècle. Quant à l'église

Saint-Louis, elle est un des exemples les plus intéressants de ces édifices religieux que les jésuites rêvèrent d'opposer à la magnificence des plus belles églises de Rome.

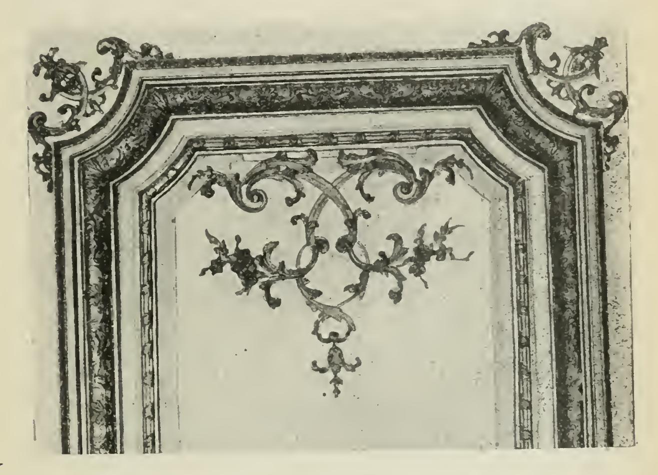


Fig. 75. — *Motif supérieur d'un lambris* (Palais de Versailles).

Nous en arrivons à l'église de l'hôtel des Invalides, œuvre capitale de Mansard ; cela nous permettra de rendre justice au beau talent de Libéral Bruant (1637-1697), son prédécesseur dans l'ensemble du monument, Bruant à qui l'on doit aussi la Salpêtrière.

En 1670, Libéral Bruant commença l'hôtel des Invalides, qui se compose d'une façade sévèrement ornée, au delà de laquelle se succèdent cinq cours

entourées de bâtiments hauts de trois étages. Au centre et au fond de la cour d'honneur, on voit une église dite « des soldats » qui, jugée trop petite, fut complétée par une seconde, faisant suite à la première, que Jules Hardouin-Mansard construisit. Cette église monumentale donne sur la place Vauban ; elle est couronnée d'un dôme doré, visiblement inspiré de celui de Saint-Pierre de Rome. Son système de construction offre la curiosité de la superposition de trois coupoles, dont deux en pierre et une en charpente; au surplus, la forme et la hauteur extérieure du dôme de cette église (de même pour le Val-de-Grâce) sont singulièrement insouciantes de la structure de la voûte intérieure, contrairement aux dômes de Florence et de Saint-Pierre.

Mais l'œuvre de Mansard se soude majestueusement à l'ordonnance grave et noble de celle de Bruant, et l'église de l'hôtel des Invalides est admirable.

L'église du Val-de-Grâce n'est pas moins remarquable. Commencée par François Mansard, grand-oncle du précédent, continuée par Jacques Lemercier, architecte du roi, qui avait construit la Sorbonne, elle fut terminée par Pierre Le Muet et Gabriel Le Duc. Nous n'insisterons pas sur l'harmonie riche et majestueuse de ce chef-d'œuvre dont les pendentifs s'ornent des quatre évangélistes sculptés par Michel Anguier, tandis que les peintures du dôme, représentant une « Gloire », sont signées Mignard.

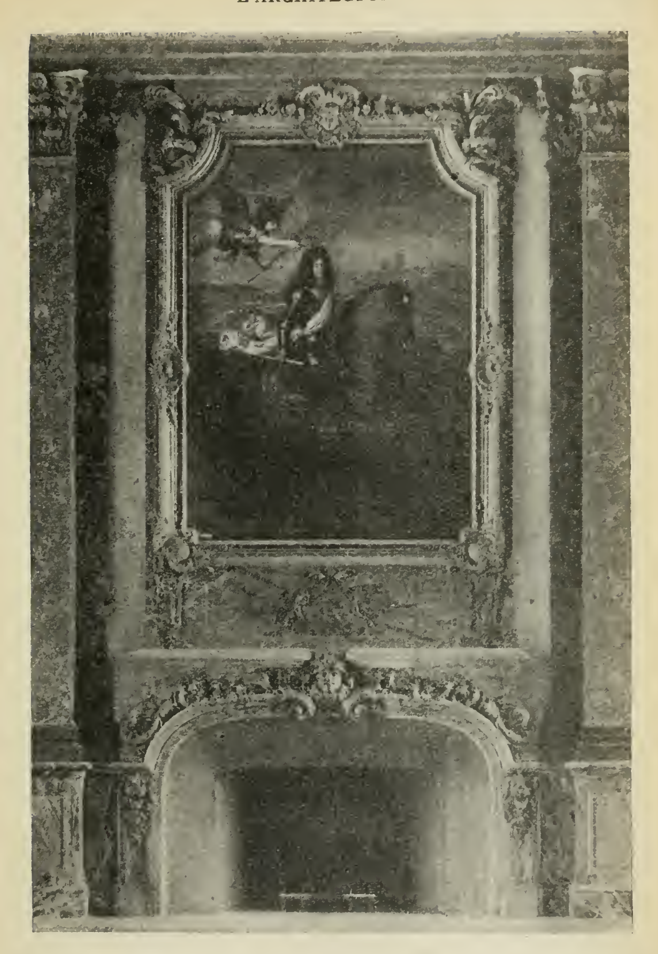


Fig. 76. — *Cheminée surmontée d'un portrait équestre de Louis XIV* (Palais de Versailles).

L'église de la Sorbonne va nous donner à nouveau le nom de Jacques Lemercier (né vers 1585, mort en 1654), souligné cette fois par l'entier accomplissement d'un autre chef-d'œuvre. Ce fut pour ce beau monument que le dôme fut inauguré dans toute son audace et l'ampleur de sa majesté (nous avons dit les premiers essais de ce mode de décoration), ainsi que la superposition de deux ordres, l'un de colonnes, l'autre de pilastres, à l'imitation des portails d'églises italiennes.

L'église de la Sorbonne, due à la munificence de Richelieu, contient le tombeau du cardinal, par Girardon (*fig.* 93).

« La seule chose dont il faut faire gloire aux architectes français de cette époque, mais avant eux à ceux d'Italie, a dit Vaudoyer, ce fut la réintroduction du dôme dans l'église chrétienne. Les dômes, qui appartiennent à l'art romain avant d'appartenir à celui de l'Orient, furent appelés à jouer un grand rôle dans l'architecture des églises en Italie, surtout au XVI[e] siècle; c'est du reste une des plus belles formes qui puissent couronner un temple élevé à la divinité. »

Mais aux dômes solennels, répondent de non moins solennelles équivalences dans la construction particulière, sans parler des jardins dits français, d'architecture végétale où Le Nôtre (1613-1700) brilla. « Au-dessous de ces bâtiments interminables, les terrasses immenses garnies de lourdes balustrades

s'étendent comme un gigantesque piédestal. Et, dans

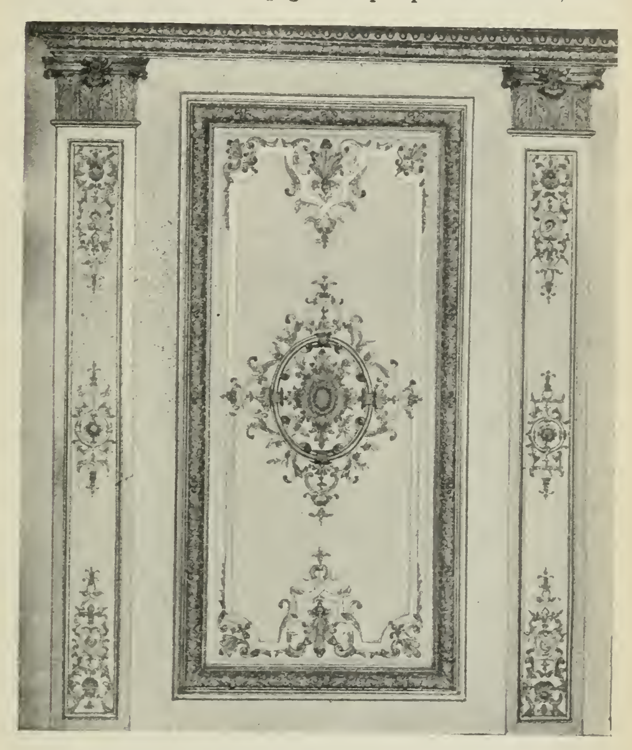


Fig. 77. — *Lambris* (Palais de Versailles).

les châteaux de moindre importance, à droite et à gauche, se développent des ailes en forme de colonnades et de portiques, supportant sur leurs piliers

d'angle des trophées ramassés et trapus, que relient entre eux de longues grilles dorées. »

Ainsi Le Vau donna-t-il à son palais de l'Institut (*fig.* 35) la forme d'un hémicycle que ne commandaient pas les circonstances, pour répondre uniquement à ce besoin de développer des ailes, de chaque côté de l'édifice principal.

Mais peu importe ; ces inutilités constructives sont loin d'être déplaisantes et, pour ne parler que des jardins en terrasses, il faut louer le miracle de leurs surprises.

Ces terrasses successives sont autant de plans ingénieusement ménagés d'où, progressivement, la perspective se développe et la beauté se découvre. On va d'horizon en horizons, lorsque l'on descend ces degrés majestueusement dispensés. La solennité a des périodes analogues ; elle ne se livre point d'un seul coup, elle marche d'effet en effet, dose par dose, jusqu'à l'aboutissement merveilleux, final. Au bassin de Latone succèdent le bassin d'Apollon, puis la grotte de Thétis, puis le grand canal, dans le lointain duquel l'œil s'égare. Voilà le secret des jardins de Versailles, toute leur grandeur peu à peu dévoilée ; voilà tout le mystère de l'art de Le Nôtre.

Nous allons dire quelques mots enfin, des appartements, sacrifiés comme il sied, à la commodité, à l'intimité, dans le siècle du « paraître ».

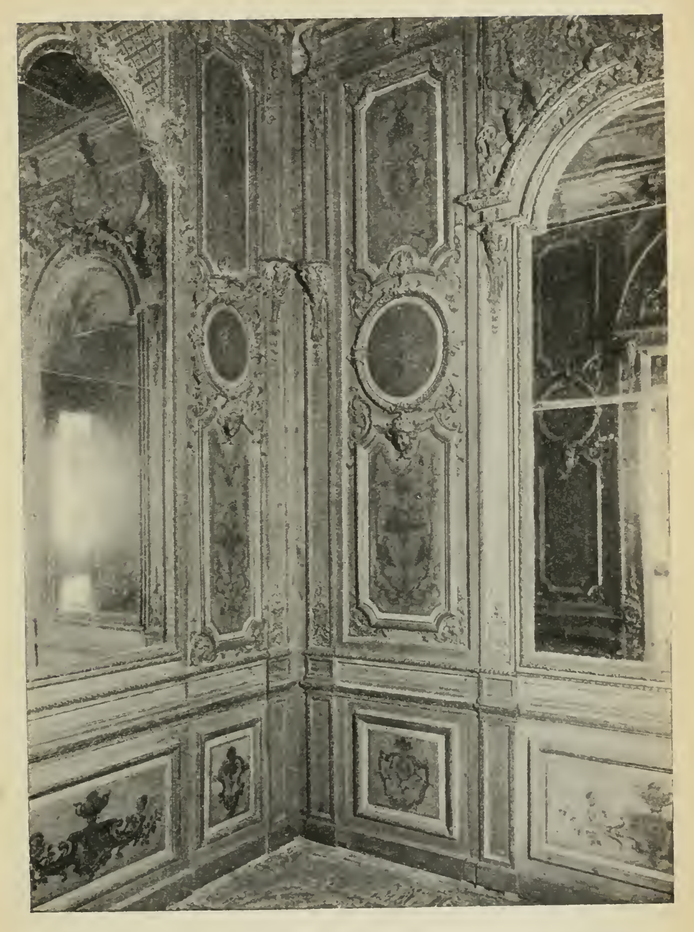


FIG. 78. — *Encoignure d'un salon* (Musée des Arts décoratifs).

Nous avons parlé de la décoration riche et lourde, au chapitre précédent, nous n'envisagerons plus que les dispositions architecturales intérieures, pour compléter notre chapitre II. Au surplus, le lecteur pénétrera dans le détail, au fur et à mesure des matières envisagées par la suite, matières qui meubleront et achèveront de donner l'impression d'orgueil extraordinaire et caractéristique du temps.

Après le dôme à l'extérieur, la galerie à l'intérieur. La galerie est l'expression de cette continuité de faste, de cette perspective du décor cher à l'époque ; elle est le symbole d'un coup d'œil infini que des antichambres monumentales devancent, de même que des vestibules énormes aboutissent au haut des escaliers vastes, comme pour prolonger le développement somptueux de leurs balustrades ou de leurs rampes en fer forgé.

Car, maintenant, les escaliers ne sont plus à vis, mais à volées droites avec paliers, et, en regardant les larges degrés qui composent ces escaliers, on peut se rendre compte de l'importance des personnages qui les gravirent !

Pour en revenir aux galeries et aux antichambres, elles conduisent à la pièce d'apparat, au cabinet d'audience. Les appartements se divisent en appartements de réception et en appartements d'habitation, les premiers au rez-de-chaussée et décorés suivant leur

destination, les seconds au premier étage, tous commu-

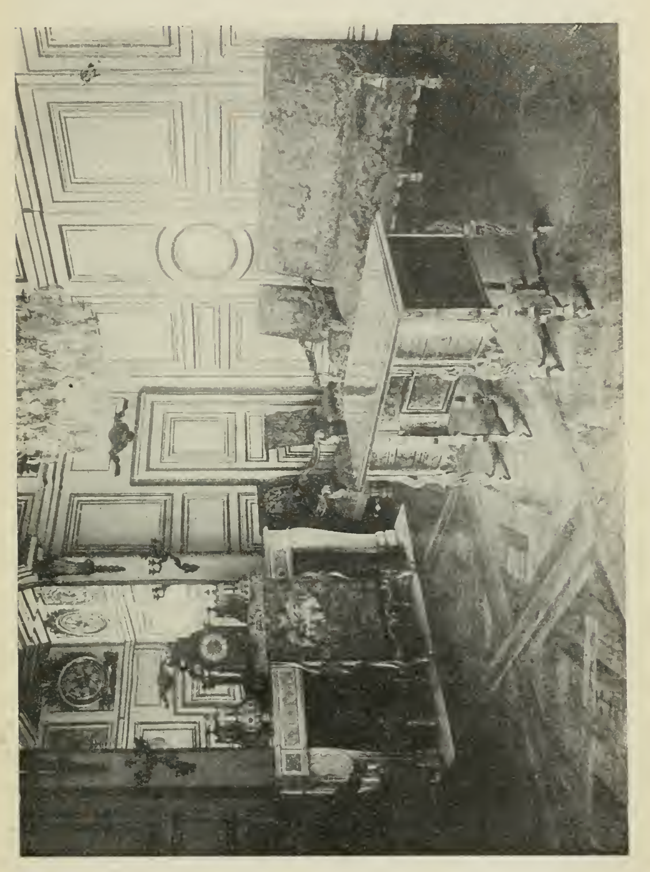


Fig. 79. — *Salon de Madame de Maintenon* (Palais de Fontainebleau).

niquant entre eux grâce à des percées symétriquement pratiquées. Étant donnée la hauteur des pla-

fonds, le rez-de-chaussée surélevé d'un étage, suffit à la proportion réclamée par la maison du XVII[e] siècle, qui veut ressembler à un palais et où plusieurs familles généralement, cohabitent.

Si l'on s'enthousiasme pour les grandes baies favorables à l'éclat de la lumière, à la vision artificiellement prolongée des jardins, aux verdures asservies, aux allées illusoirement infinies, l'art y gagne aussi de pouvoir développer plus à son aise sa beauté. Les grands espaces réclament le secours de la peinture et de la sculpture au bénéfice de l'architecture et, à ce moment du XVII[e] siècle, jamais on n'a réalisé une unité aussi parfaite, tant dans la distribution et le mode de construction des bâtiments, que dans la recherche des moindres éléments décoratifs. C'est là la preuve d'une pureté de style qui absout bien des fautes.

Nous citerons, en terminant, quelques beaux hôtels parisiens de l'époque et d'autres notables constructions, qui nous permettront de saluer encore une fois au passage, le génie de quelques architectes déjà cités, sans préjudice de quelques autres échappés à notre énumération. Voici l'hôtel de Beauvais, rue Saint-Antoine, par Antoine Lepaultre, père du sculpteur (1621-1691); l'hôtel de Belle-Isle, rue de Lille, par Bruant; l'hôtel de Chevreuse, rue Saint-Dominique, par Le Muet (né vers 1591, mort vers 1669) ; l'hôtel de Cler-

mont, rue de Varenne, par Jean-Baptiste-Alexandre



Fig. 80. — *Portrait de Louis XIV*, par Hyacinthe Rigaud (Musée du Louvre).

Leblond (1679-1719); l'hôtel de Conti, par J. Hardouin-Mansard; l'église Saint-Roch, dont le portail est de

Robert de Cotte, le château de Richelieu (en Poitou), par Jacques Lemercier; l'église Saint-Thomas d'Aquin (moins le portail), par Bullet; l'Observatoire de Paris, par Claude Perrault; et la chapelle de Versailles, terminée par Robert de Cotte (1656-1735). Élève et beau-frère de Mansard, Robert de Cotte tient une grande place dans l'architecture et, malgré qu'il brilla sous Louis XIV, nous rattachons plutôt son génie original à l'époque de la Régence.

Au résumé, il faut placer avant tous ces noms, ceux de J. Hardouin-Mansard, l'inventeur, répétons-le, du style Louis XIV, et de André Le Nôtre, le dessinateur par excellence des jardins royaux, le créateur du jardin français, que Franchine, l'habile ordonnateur des eaux et des cascades, contribua, d'autre part, à embellir. Le château royal de Versailles, enfin, est la cristallisation de cet idéal auquel nous devons, selon M. A. Pératé, « ... l'émotion d'une beauté toute d'éléments humains, beauté d'architecture, faisant œuvre d'art des bois, des eaux et des nuages aussi bien que des bronzes et des marbres, et du sourire mélancolique des années mortes. »

Et cette beauté demeure encore perpétuée par un chef-d'œuvre d'architecture, par un modèle-type tellement en harmonie avec les goûts et les idées du temps, qu'il personnifie l'architecture française au XVII[e] siècle. Nous avons nommé la colonnade du



Fig. 81. — *Conquête de la Franche-Comté*, esquisse par Le Brun (Palais de Versailles)

Louvre de Perrault, dont Louis XIV et toute la cour avaient été enthousiasmés et qui, malgré « quelque chose de froid et d'une solennité un peu apprêtée », garde la véritable grandeur d'aspect, comme la marque indélébile du grand siècle.

Nous goûterons, au chapitre suivant, le complément de luxe indispensable à tant de majesté.

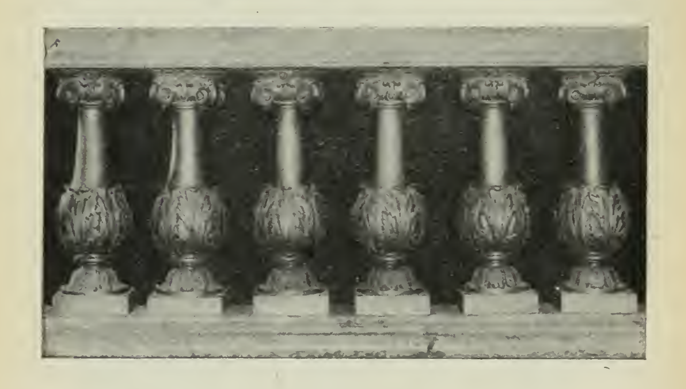




Fig. 83. — *Le passage du Rhin*, par Van der Meulen (Musée de Versailles).

CHAPITRE VI

La Peinture : Charles Le Brun, Mignard, etc.

Si l'architecture obéissait à Jules Hardouin-Mansard, si les jardins et parcs n'avaient point d'autre maître que Le Nôtre, le dictateur de la peinture, sinon de l'art tout entier, fut Charles Le Brun.

En Le Brun, digne courtisan et pur écho de la pensée orgueilleuse du vice-Dieu, se résume l'essor plastique du xvii[e] siècle. Et voici l'instant de reviser, avec un contemporain, les griefs de l'art asservi. Ces

lignes font pendant à un reproche analogue formulé précédemment à propos de la littérature, tandis que la science, elle, était généreusement pressentie à l'étranger, échappant d'ailleurs, par son essence même, à tout despotisme.

« ... Les beaux-arts payèrent en flatterie leur tribut à Louis XIV; s'*il* les voulut prospères, leur fécondité dut s'épuiser à reproduire ses exploits, à seconder ses prodigalités, à favoriser ses faiblesses. Le Brun, qui peignit vingt fois Louis en dieu des batailles; Mansard, dont la vie s'écoula à construire des résidences royales; Mignard[1], toujours prêt à multiplier les traits des odalisques du sultan de Versailles; Lulli, que ses viles complaisances servirent mieux que sa lyre, virent leur célébrité gorgée d'or; mais le monarque protecteur des beaux-arts ne voulut rien faire pour les Poussin, Puget et Claude Gelée, parce qu'ils ne surent rendre ni la toile ni le marbre adulateurs. »

Il est vrai de dire que Poussin et Claude Gelée dit le Lorrain, pas davantage que Le Sueur et Philippe de Champaigne n'éclairèrent de leur génie le règne personnel de Louis XIV (après 1660), tandis que Puget avait trente-huit ans environ, lorsque le roi commença à exercer sa domination.

1. Mignard sut échapper, néanmoins, à la tyrannie de Le Brun que les Le Nain (*fig.* 86), entre autres peintres de moindre envergure, ne soupçonnèrent même pas.

De même, ces maîtres de la peinture — ceci pour



Fig. 84. — *Portrait de Thomas Morant, conseiller d'Etat*, par Largillière (Musée de Versailles).

nous séparer de Puget, plutôt un admirable statuaire — ne se réclament pas de l'académisme qui va main-

tenant triompher. Nicolas Poussin (1594-1665) est une gloire de la peinture classique. Eustache Lesueur (1616-1655) tient un milieu original entre l'italianisme et l'académisme naissant, et Claude Gelée (1600-1682) poursuit, impassible, dans ses paysages, la suavité arcadienne. Quant à Philippe de Champaigne (1602-1674), sa manière oscillante entre l'école flamande et l'école française n'est pas davantage solidaire de l'académisme du jour, et nous rattacherons plus particulièrement ces célébrités du pinceau à la minorité de Louis XIV, dans le chapitre que nous leur consacrons à la fin du *Style Louis XIII*[1].

Revenons donc à Charles Le Brun (1619-1690), créateur du style pictural et décoratif Louis XIV. Élève du pâle Simon Vouet, l'artiste fonda, en 1647, l'Académie de peinture et de sculpture « afin de soustraire les artistes au contrôle des corporations de métiers ». Ce premier acte d'autorité portait en somme un coup furieux à l'essor individuel du chef-d'œuvre et cependant Le Brun n'a pas encore été recommandé à Louis XIV par Mazarin. Il a travaillé pour l'hôtel du président Lambert où il peignit, avec Le Sueur, *les Travaux d'Hercule* et pour la résidence de Fouquet, au château de Vaux.

Mais voici que Colbert lui confie la direction de

1. Du même auteur.

tous les travaux d'art de la Couronne et le fait nommer directeur de la manufacture des Gobelins. Puis, appelé à Fontainebleau par le roi, il donne la *Famille de Darius*, le *Passage du Granique*, la *Bataille d'Ar-*



Fig. 85. — *Largillière et sa famille*, par lui-même (Musée du Louvre).

belles et plusieurs autres toiles inspirées de l'histoire d'Alexandre et conçues dans cette riche formule décorative, mais d'une couleur plutôt refroidie, qui décidèrent de sa réputation. Nommé premier peintre de la cour, en 1662, il décora brillamment la galerie d'Apollon, au Louvre (*le Triomphe des Eaux; la Nuit et le Soir*, etc.), et la série de ces fresques grandilo-

quentes, largement ouvertes à l'allégorie, s'augmente de celles que le célèbre artiste donna au palais de Versailles (la *Vie de Louis XIV*, dans la somptueuse *galerie des Glaces*, un chef-d'œuvre) où il travailla avec une étonnante activité pendant dix-huit années, prodiguant, d'autre part, la science et la sûreté de son talent, au château royal de Marly et au château de Sceaux, propriété de Colbert.

Malheureusement pour le « dictateur des arts », Pierre Mignard (1610-1695) qui s'était fait remarquer par le beau portrait que Louis XIV destinait à sa fiancée Marie-Thérèse et qui, en qualité de peintre ordinaire de la reine-mère, avait décoré d'une *gloire* retentissante le dôme du Val-de-Grâce ; Pierre Mignard enfin, dont les portraits de Mmes *de Maintenon* et *de Montespan*, de *Bossuet*, *Turenne*, *Colbert*, etc., consacraient déjà la valeur, fut opposé à Le Brun, sans doute avec affectation, par le successeur de Colbert : Louvois.

Et ce fut un coup fatal porté à l'orgueil, — d'ailleurs très souvent favorable à l'art et aux artistes, la fondation de l'Académie de France à Rome en est la preuve — de l'ordonnateur général des travaux de la Couronne durant vingt années. Le Brun, à qui l'on doit aussi les dessins d'après lesquels Girardon sculpta le tombeau du cardinal de Richelieu, qui donna également les plans du tombeau de Colbert et de la chaire

de l'église Saint-Eustache, ainsi que tant d'autres œuvres comme le plafond de la chapelle du séminaire



Fig. 86. — *Repas de paysans*, par Le Nain (Musée du Louvre).

de Saint-Sulpice, cessa d'aller à la cour, ralentit sa fiévreuse production et tomba finalement dans une maladie de langueur qui devait l'emporter.

C'est maintenant l'avènement de Mignard dont le succès s'était poursuivi, entre temps, dans la décoration des petits appartements de Versailles. Il hérita, d'un seul coup, des titres de peintre du roi et de directeur des Gobelins; puis fut, subitement, promu membre, recteur, chancelier, directeur de l'Académie de peinture (1690).

Mignard, qui avait osé résister à Le Brun, continuera désormais, avec une grande habileté et une facture vigoureuse, le règne officiel de son prédécesseur dont il n'égalera pas cependant la grandeur ni la majesté décorative.

Les meilleurs tableaux de Le Brun sont au Louvre où l'on admire également un grand nombre de toiles de Mignard, fort bien représenté aussi dans nos grands musées de province par des compositions historiques et religieuses, malgré qu'il soit particulièrement remarquable dans le portrait

A côté de ces deux maîtres plaçons Hyacinthe Rigaud (1659-1743) en qui revit pleinement — malgré que le célèbre portraitiste, l'un des plus considérables de l'école française, ait aussi produit sous Louis XV — l'emphase du grand siècle; Rigaud, plusieurs fois peintre de l'effigie du Grand Roi (*fig* 80) ainsi que de la famille royale, et qui a laissé notamment de *Mignard* (*fig.* 87), de *Le Brun*, de *Bossuet*, d'excellentes représentations.

H. Rigaud dont la couleur gaie, sans excès d'éclat,



Fig. 87. — *Portrait de Pierre Mignard*, par Hyacinthe Rigaud (Palais de Versailles).

voisine dans notre pensée avec les harmonies chantantes d'un Claude Gelée dit Le Lorrain ; d'un Claude

Gelée arrangeant la nature, parant le paysage du titre d'*historique*, tout comme Le Nôtre commandait à l'essor des verdures.

L'excellent portraitiste, Nicolas de Largillière (1656-1746) (*fig.* 84, 85 et 88), s'ajoute encore fièrement à l'élite précédente, et lorsque le peintre fit, en maints tableaux d'histoire, de genre et de paysage, des infidélités à son genre de prédilection, il ne fut pas moins brillant.

Nous citerons ensuite, parmi les peintres enrôlés sous l'égide fastueuse et l'autorité inflexible de Le Brun : Baptiste Monnoyer (1635-1699), aux peintures de fleurs et de fruits réputées ; le Flamand van der Meulen (*fig.* 83), fidèle narrateur de l'histoire militaire du règne de Louis XIV ; le célèbre animalier Alexandre-François Desportes (1661-1743), peintre de la vénerie de Louis XIV ; les trois Boulogne, au talent plus officiel qu'original, aimables académiciens et bons courtisans ; Bonnemère, les Testelin, Jouvenet, Martin des Batailles, Noël et Antoine Coypel et tant d'autres dociles exécutants groupés sous une unique pensée créatrice.

Ennoblissement du geste, ordonnance très attentive de la composition selon le rite scrupuleux des balancements et des harmonies, tant des masses que de la couleur ; observation de l'effet le plus intense dans le but d'avantager principalement le sujet ou le groupe

objectif; ampleur des draperies; dessin ronflant; couleur mesurée à la sobriété d'un ensemble de ma-



Fig. 88. — *Portrait de N. de Largillière*, par lui-même (Musée de Versailles).

jesté; sentiment limité et subordonné à ce que l'on voit; point d'imprévu donc, et surtout une expression décorative dominante, d'ailleurs fort imposante; tels sont les qualités et défauts de cet art à qui l'on pour-

rait reprocher, avant tout, une correction monotone, une enflure fastidieuse à la longue.

Aussi bien, ces qualités et défauts appartiennent, pour la plupart, à l'art académique de tous les temps. Ils constituent les bases sur lesquelles reposent l'enseignement classique de l'art, la pédagogie des écoles des beaux-arts, qui, sans paralyser l'essor de l'originalité, du génie, se doivent de poursuivre la tradition du chef-d'œuvre pour donner au moins un fond, un métier, aux artisans; pour inculquer, en somme, de l'honnêteté professionnelle, du talent, à ceux qui ne sont pas doués davantage.

Cependant, si nous examinons les peintres florissants à l'étranger au XVIIe siècle, que voyons-nous? Rubens, Van Dyck, Rembrandt, en Hollande; Velasquez et Murillo, en Espagne. Des génies simplement, tandis que nos maîtres français n'ont qu'un immense talent.

D'ailleurs, ces peintres étrangers se moquent bien de l'unité, ils ne coopèrent pas à l'harmonie d'un style, ils demeurent individuels. L'histoire de l'art les a rangés à côté des plus admirables maîtres de la Renaissance italienne, tandis que nos peintres nationaux appartiennent tous au style Louis XIV. Il n'empêche que ces derniers n'égalent pas, malgré toute l'originalité, si l'on peut dire, qui perce à travers leur obéissance, le génie désinvolte des peintres étrangers.



Fig. 89. — *La Vertu surmonte tout obstacle*, gravure de Gérard Audran, d'après Le Brun.

Lorsque Louis XIV, irrité par l'expression réaliste d'un David Téniers s'écriera : « Qu'on éloigne de moi ces magots ! » il mettra le sceau à son intransigeance, premier refuge de la solennité officielle et classique ; il mettra aussi en un mot sa personnalité en rapport avec son style ; son art en communion avec *son* Versailles.

Ce qui ne veut pas dire — puisque nous venons de réunir les épithètes « officielle et classique » — que l'art réaliste d'un Rembrandt, d'un Téniers, s'éloigne de ces épithètes dans la négation. La preuve en est qu'à travers les siècles, ces maîtres originaux sont devenus des classiques, d'abord par la force de leur technique — cette dernière vertu essentiellement classique et *officielle*, étant donné que la tradition du métier est conservée jalousement dans les académies, écoles des beaux-arts et autres institutions de l'État quel qu'il soit.

Mais, de leur temps, les Rembrandt, les Velasquez, les Teniers, ignorèrent plutôt l'uniformité, et s'ils n'eussent eu au moins, l'exemple des vertus classiques, leur génie eût été désemparé.

Au surplus, ces maîtres se formèrent à l'école du passé qui développa seulement leur personnalité, et l'école du passé n'est que la succession, que la cristallisation du classicisme, enregistreur des formules idéales à travers les siècles, gardien de la beauté classique, c'est-à-dire exemplaire.



Fig. 90. — *Milon de Crotone*, par P. Puget.

Bref, nous ajouterons à notre énumération des peintres étrangers, les noms des maîtres suivants qui triomphent, encore à divers titres, au XVIIe siècle. Ce sont les portraitistes Franz Hals et Van der Helst, le paysagiste Ruysdaël, le peintre d'intérieurs Gérard Dow, etc.

Reste le conflit académique, d'une si étroite connexion, d'ailleurs, avec l'esprit classique ; mais pour l'instant, sous Louis XIV, d'où date la naissance de l'Institut, nous touchons bien du doigt l'influence — nous allions écrire irrévérencieusement d'une « coterie » — d'une haute assemblée, qui est censée, tout au moins, diriger l'art de son temps dans la voie traditionnelle.

Si les académiciens sont d'une immortalité relative comme les arrêts qu'ils rendent, comme leurs œuvres souvent faillibles, il ne s'ensuit pas que les académiciens sont incapables de chefs-d'œuvre, et il serait aussi déraisonnable de croire qu'il n'y a que les « indépendants » susceptibles de chefs-d'œuvre, malgré néanmoins qu'il ne soit pas interdit à ces derniers de réussir aussi bien que les autres.

Bref, au XVIIe siècle, Louis XIV instaure une discipline artistique à la hauteur de son despotisme, et nous savons que c'est de ce despotisme que naîtra son style. Nous y gagnons donc, présentement, une beauté indiscutable dans une étonnante harmonie. Et

l'exercice de cette beauté ne connaît point de bornes.



FIG. 91. — *Buste de Louis XIV*, par A. Coysevox (Palais de Versailles).

Demandez plutôt à Le Brun qui se prodigue en toutes choses de son art. Tantôt fournissant des cartons

à la manufacture des Gobelins, tantôt donnant des dessins de meubles ou de statues, composant jusqu'à des boutons de serrure ; tantôt décorant des vaisseaux et des galères, avec Pierre Puget dont nous célébrerons le génie au chapitre suivant. Mais, à côté de notre art pictural français, si rigide, toujours préoccupé de grandeur et de façade, il est piquant de noter à l'étranger, l'expression voluptueuse d'un Pierre Rubens, aux grasses et blondes nudités ; le sentiment pénétrant d'un Van Dyck ; la gaîté libre d'un David Teniers ; la vérité poignante d'un Rembrandt. Ces peintres-là peignent pour eux-mêmes ; ils traduisent leur enthousiasme, leur mélancolie, leur joie intime, tandis que les peintres de Louis XIV ont peint uniquement pour leur roi

Il résulte de leur manifestation une froideur, un convenu qui ne sauraient émouvoir, et cette impression-là, nous la continuerons dans la sculpture — Puget excepté — que nous examinons plus loin.

Mais auparavant, nous dirons quelques mots de la gravure au burin, qui se rattache à la peinture par l'idée du dessin comme par celle de la couleur.

A l'époque de paraître, il n'est pas étonnant de souligner l'éclat de la gravure qui aide à la diffusion aussi bien de la majesté des personnages, que de celle des chefs-d'œuvre. C'est Louis XIV qui affranchira cet art et décrétera que les graveurs pourront produire désor-



Fig. 92. — *Apollon chez Thétis*, par Girardon (Jardins du Palais de Versailles).

mais, en dehors du contrôle des maîtrises et « sans être assujettis à d'autres lois que celles de leur génie ». D'où la perfection de la gravure au burin, grâce aux Robert Nanteuil (1623-1678), Gérard Edelinck (1640-1697), Gérard Audran (1649-1707), Jean Pesne (1623-1700), dont les estampes vigoureuses et savantes s'inspirent encore de la noblesse et de l'ampleur du temps.

A l'étranger, tandis que nous exécutons des planches de « style », c'est-à-dire dans la convention intransigeante et superbe dont la peinture s'est fait une loi, l'école des burinistes des Pays-Bas affirme des tendances réalistes et l'intensité de ses effets lumineux, alors qu'en Flandre, les peintures de Rubens, de Van Dyck, de Bolswert tentent le burin dans le sens de la couleur. En Hollande, naissent de grands aquafortistes comme Rembrandt dont les effets de lumière sont saisissants, et comme Jacques Callot (1592-1635) en France. Jacques Callot demeure l'expression la plus originale de l'imagination artistique et de la verve française au XVII[e] siècle, au temps de Richelieu.

Mais, sous Louis XIV, c'est le burin qui, gravement, domine et, tout naturellement, le portrait, dont Nanteuil s'est fait une somptueuse spécialité, prend une importance inusitée.

Bossuet, *Mazarin*, *Louis XIV*, *Turenne*, *Colbert*, etc. s'imposent, par le burin, à l'iconographie et valent

autant que des peintures, d'autant que le graveur, doublé d'un excellent dessinateur, s'interprète lui-même.

Sans doute ne faut-il pas chercher plus loin la raison de cette supériorité : les parfaits graveurs du



Fig. 93. — *Tombeau du cardinal de Richelieu*, par Girardon (Eglise de la Sorbonne).

XVIIe siècle ne se contentèrent pas d'être de précieux ouvriers, ils furent des artistes accomplis, dignes en un mot, par leur talent de peintre ou de dessinateur, d'interpréter l'œuvre des autres. Même, il est avéré que les *Batailles d'Alexandre* de Le Brun ont été « avantagées » par Gérard Audran (*fig.* 89), c'est-à-dire que Le Brun trouva dans Audran non seulement l'inter-

prète rêvé mais un artiste à sa hauteur, sinon supérieur à lui, et l'on conçoit que cette flatterie ait été au cœur du « Louis XIV des beaux-arts », qui dès lors fut acquis à son essor. Au surplus, on comprend que la gravure au burin, art long et coûteux, ait fleuri dans cette époque de luxe, dans cette époque de beauté illimitée. Ce moyen de reproduction fastueux était en somme en communion avec la majesté de l'individu et celle de l'œuvre.

Aux Gobelins, Sébastien Leclerc (1637-1714) dirigera à la fois, une école et une académie de gravure d'où il ne sortira que des maîtres, soigneusement « filtrés », il est vrai, par Le Brun, mais aussi sévèrement conduits au chef-d'œuvre par les voies élevées de la science et de l'art.

Plus on avance dans l'étude du style Louis XIV, plus on est amené à constater la fructueuse discipline de son bloc. La manifestation isolée, la liberté de l'art, à l'étranger, n'équivalurent pas, dans l'ensemble, à la formidable poussée idéale du grand siècle, car, au chapitre suivant, et lorsque nous parlerons de l'ébénisterie et des arts décoratifs, nous marcherons d'accord en accord, d'harmonie en harmonie, tandis que les autres pays, en dépit de leurs génies, s'empressaient de nous imiter. Il est vrai que nous comptions aussi des génies parmi nos grands artistes en tutelle, et l'on arrive à croire que les noms

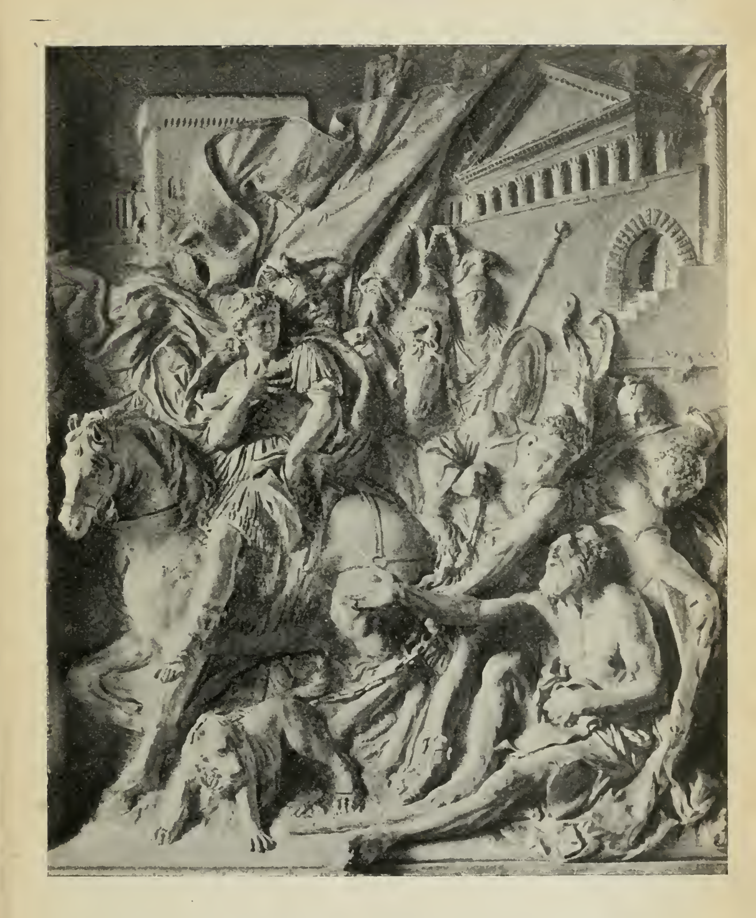


Fig. 94. — *Alexandre et Diogène*, par Pierre Puget.

détachés de cette collaboration quasi anonyme, de ce bloc de seule et même gloire, sont précisément ces génies, car les autres noms semblent s'être modestement évanouis au profit de l'œuvre qui seule survit.

Et que de grands artistes ont fusionné dans le grand siècle, écrasés par lui !





Fig. 96. — *Un fleuve*, par A. Coysevox (Jardins du Palais de Versailles).

CHAPITRE VII

La Sculpture : Pierre Puget, A. Coysevox, Girardon, etc.

La sculpture ne pouvait s'affranchir du joug de la peinture dans la solidarité décorative officielle. Mais nous, nous ne la verrons pas pareillement asservie, dans l'ensemble de sa production, car il y eut, tout au moins, une glorieuse exception parmi les statuaires : Pierre Puget.

Pierre Puget (1622-1694), le plus grand des anciens sculpteurs français, inaugura un style original qu'il découvrit, précisément, dans son indépendance. On a dit que ce maître « ne connut ni ne comprit les beautés de l'antique » ; c'est peut-être là qu'il faut cher-

cher les raisons de sa personnalité qui s'affirme, néanmoins, classique par le souci de l'étude et par toutes les vertus du métier, animées il est vrai par son génie.

En écrivant que Puget manqua de science et de goût, quelques écrivains ont seulement rapproché excessivement la technique antique de cette donnée purement émotive, totalement libérée des précédents exemples, seulement inspirée enfin, de la nature. Et, habitué à ce spectacle de la nature antique, aux grandes synthèses, aux harmonies canoniques, leur œil étonné de certain naturalisme, amena ces écrivains à conclure à une infériorité d'expression et de choix dont aurait pu pâtir la flamme extraordinaire de l'auteur du *Milon de Crotone* (*fig.* 90).

Mais il n'est rien de plus tenace que le génie, et il fallut bien que les beaux noms de « Rubens de la sculpture » et de « Michel-Ange français », tôt ou tard fussent donnés à cet unique enthousiaste de la vie et du mouvement.

Dans la soif des rapprochements, on a nécessairement opposé la culture distinguée de Poussin à l'éducation négligée de Puget, la régularité du génie de l'un à l'irrégularité géniale de l'autre, mais n'est-ce pas plutôt dans la fierté de leur indépendance que les deux grands artistes communièrent?

Lorsque dégoûtés des exigences de la cour, après

avoir essayé quelque temps de la protection royale, Poussin regagna Rome et Puget Marseille, son pays natal, ils s'abandonnèrent seulement à leur inspiration, et les chefs-d'œuvre qu'ils donnèrent dans leur solitude, se valent. Et, ce fut à Puget qu'échut



Fig. 97. — *Le Rhône et la Saône*, par Nicolas Coustou (Jardin des Tuileries).

le rôle de Nicolas Poussin dans la rénovation d'un art en décadence ; de même que Simon Vouet avait pareillement relevé la peinture défaillante, à son heure, ce sera le gendre de Vouet, le sculpteur Pierre Sarazin, fondateur de l'Académie des beaux-arts avec Le Brun, continuateur heureux de l'école fondée par Jean Goujon et Germain Pilon, qui rendra de la gran-

deur à l'art en prenant la suite de ces maîtres jusqu'à Puget, en servant de liaison entre François Ier et Louis XIV.

Mais, comme Jacques Sarazin, né en 1592, mourut en 1660, c'est-à-dire avant le règne personnel de Louis XIV, nous n'en parlerons point ici, non plus que de Nicolas Poussin, et nous reviendrons à Pierre Puget.

En vérité, si le style grandiloquent de l'auteur de *Persée délivrant Andromède* se rattache au joug du Grand Roi, il lui échappe totalement par le sentiment original — nous avons dit pourquoi, tandis que Coysevox et Girardon sont, eux, purement Louis XIV, dans leur discipline décorative.

Pierre Puget, en somme, fait tache parmi ces « académiciens ». Malgré que Coysevox, néanmoins, soit entre tous les statuaires de son temps celui qui ait le plus résisté à la tyrannie de Le Brun (alors que Girardon y céda si volontiers), il n'échappe pas à cette uniformité majestueuse du règne, à cette ampleur un peu convenue dont cette partie du XVIIe siècle est la marque.

Mais nous reparlerons de Coysevox et de Girardon. Pierre Puget, donc, par la personnalité de son geste, par sa désinvolture créatrice, est un génie immortel, il a fourni un type de statuaire exemplaire, de tous les temps, tandis que les précédents sculpteurs demeurent plutôt esclaves d'une époque.

Lorsque l'on contemple un paysage de Claude Gelée,

on ne peut s'imaginer que ce maître fut un illettré et, pareillement, jamais une œuvre de Puget ne laissera



Fig. 98. — *Meuble de Boulle* (Musée du Louvre).

supposer l'instruction très négligée de son auteur. C'est parce que ces deux gloires relèvent d'une vision intime plutôt que de l'étude traditionnelle, alors qu'un Nicolas

Poussin, par exemple, nous apparaît, avec sa culture soignée, un érudit de la vision des autres. Ce qui ne signifie pas, naturellement, que l'empire de l'Art appartienne fatalement aux ignorants et aux traditionnalistes, et que Poussin n'ait eu des éclairs de génie.

D'ailleurs, si en Puget renaît Michel-Ange, c'est un unique effet du tempérament similaire. Puget aime la puissance, le mouvement, l'action et la force, uniquement parce que ces impulsions l'animent et non point parce qu'il les a admirées autre part. S'il s'est rencontré avec Michel-Ange comme devant un miroir, il ne reflétera pas néanmoins la noblesse, la pureté et la belle tenue de son illustre devancier.

De là une œuvre inégale, mais toujours attachante, et incontestablement originale dans le chef-d'œuvre, à cause de ces défauts mêmes qui font valoir singulièrement tant de qualités inédites.

Nous indiquerons maintenant, à grands traits, la carrière de notre personnage. Il est né peintre, sculpteur et architecte — tout comme Michel-Ange — mais il doit sa véritable gloire à la sculpture. D'ailleurs, les toiles que les musées de Toulon, Marseille, La Ciotat possèdent de lui, sont peu probantes, et, malgré que la tradition ne tarisse pas d'éloges sur deux figures de Tritons dues au « pinceau magique » de Puget pour un plafond du palais Barberini, à Florence, on fait

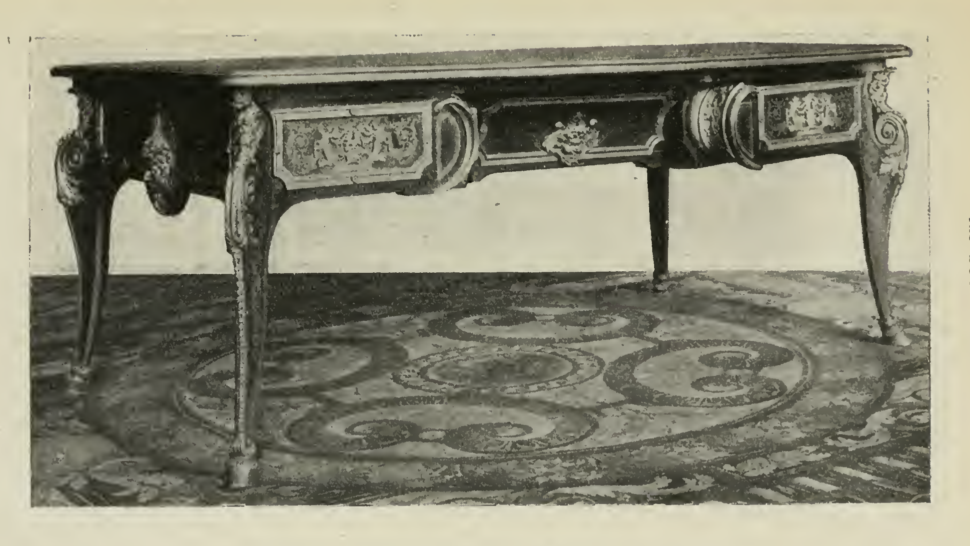


FIG. 99. — *Bureau de Boulle* (Musée du Louvre).

encore toutes les réserves quant au génie d'un artiste âgé de dix-huit ans à peine.

Au surplus, l'élève du Cortone, à Florence où il s'est rendu à pied, ne travaille avec son maître que depuis un an environ. Mais passons sur le génie du peintre, non sans avoir signalé son œuvre capitale : un *Sauveur du monde* (au musée de Marseille) et, pour mettre d'accord ces deux expressions de Puget, disons que dans ses statues, il s'affirme un coloriste admirable. De même, pourrions-nous attribuer les belles facultés de Puget, décorateur sur bois, à cette profusion de couleurs, à cette soif intense de composition qui anima sa palette avant d'émouvoir sa sculpture. Nous ne serions pas éloigné de croire aussi que Puget sculpteur est redevable à Puget architecte, de son étonnante puissance constructive. Bref, après avoir ébloui, dit-on, le Midi de la France avec sa verve picturale, la vue, à Rome où il était retourné, des plus beaux spécimens de l'architecture antique le fait naître architecte et, tandis qu'il exécute le fameux portique de l'hôtel de ville de Toulon, il donne un *Hercule* et un groupe : *Janus et la Terre* qui affirment sa valeur de sculpteur. Puis, après avoir failli décorer pour Fouquet son château de Vaux, il demeura de nouveau en Italie où le surintendant, avant de déchoir dans la faveur de la cour, l'avait envoyé pour choisir son marbre lui-même.

De là datent l'*Enlèvement d'Helène* (au palais Doria)

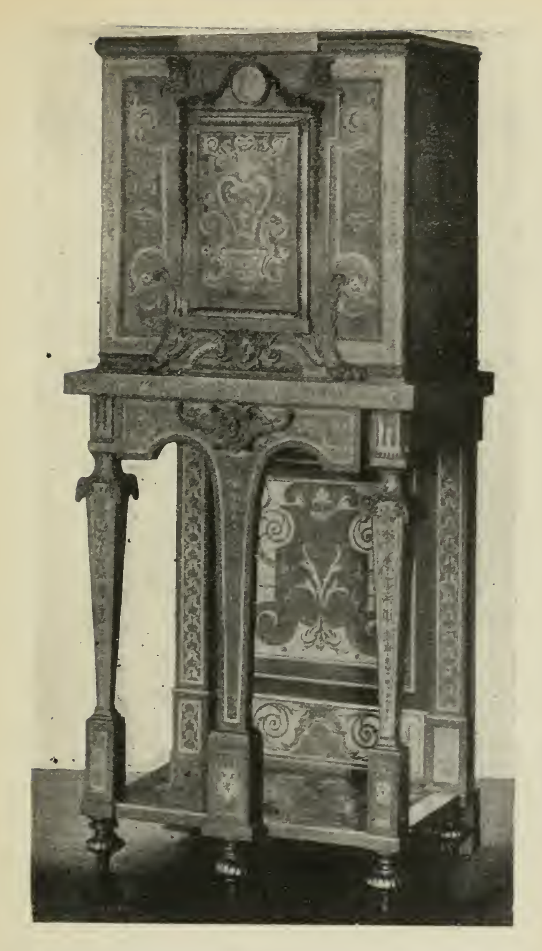


Fig. 100. — *Médaillier sur une console* (Musée du Louvre).

et un autre *Hercule*, longtemps désigné sous le nom d'*Hercule gaulois* (au Louvre).



Fig. 101. — *Consoles surmontée d'un buste de Louis XIV*
(Palais de Versailles).

Nous voyons ensuite Puget nommé par Louvois, directeur des constructions navales au port de Toulon, mais si le maître a accepté cette situation, peu en rapport avec son génie, il ne tolérera pas les observations des officiers et charpentiers du port, et le ministre de Louis XIV, en lui retirant son emploi, à la suite de sa résistance, rendra un excellent service à l'art. Effectivement, Puget reprend dès lors, ses grands

travaux. C'est à Marseille qu'il donne le dessin de plusieurs belles constructions, une charmante *Halle aux poissons*, sa propre demeure à façade ornée de pilastres composites, dans la rue de Rome, les princi-



FIG. 102. — *Commode.*

pales maisons du cours Saint-Louis, la fontaine qui porte son nom, entre autres.

Mais à ces œuvres succèdent des chefs-d'œuvre et Puget va se placer à la tête des sculpteurs français avec le *Milon de Crotone* (1682), *Persée délivrant Andromède*, même année, et un bas-relief : *Alexandre et Diogène* (1686) (*fig.* 94).

Ces marbres, taillés avec virulence, témoignent

d'une puissance et d'une expression intenses. Il sont en outre d'une ampleur décorative exemplaire, résistant à l'effet redoutable du plein air, s'harmonisant ainsi avec la nature comme il sied à toute sculpture destinée à figurer au soleil sans être écrasée par lui. Et, pour revenir à l'éloquence des statues de Puget, il faut avoir notamment considéré les cariatides dues à son ciseau, qui ornent la porte d'entrée de l'hôtel de ville de Toulon, pour en saisir toute l'acuité. Écoutons, à ce propos, cette description enthousiaste : « ...Vers le soir, quand le soleil couchant motive ce mouvement (il s'agit du geste de l'une de ces figures qui, plus incommodée par le soleil que par la masse qu'elle supporte, étend sa main gauche sur son front pour garantir ses yeux), l'illusion est extraordinaire.

« Il semble que l'on entend râler les cariatides, qu'on voit palpiter leurs muscles et frissonner leur peau brunie par le temps. A chaque instant, il semble que ces torses herculéens vont se rompre et ployer sous le faix, et que deux grands cris de désespoir vont sortir de leurs lèvres, au milieu du fracas de l'écroulement et de la poussière des décombres. »

Qui dira l'éloquence de la douleur peinte sur les traits de *Milon* (devant lequel la douce Marie-Thérèse s'écria pleine d'effroi et de pitié : « Ah ! mon Dieu ! le pauvre homme ! »), la beauté dramatique de l'*Andromède*, si persuasive et si poignante ?

Le génie de Puget, néanmoins, devait connaître les



Fig. 103. — *Fauteuil.*

déboires solidaires, en vérité, de toute carrière exceptionnelle. De retour à Paris, Louis XIV le comble

d'éloges, mais en revanche ne sanctionne pas favorablement les projets décoratifs que le célèbre artiste apportait pour Versailles.

L'eau bénite de cour, fallacieusement encore, compense la gloire, lorsqu'elle lui octroie, en rémunération de ses chefs-d'œuvre : le *Milon* et l'*Andromède*, une somme à peine suffisante pour régler les frais du maître et le salaire de ses praticiens. Mais qu'importe ! Puget regagnera ses pénates et il marquera sa rancune par un nouveau triomphe, son superbe bas-relief : la *Peste de Milan*, que l'on peut contempler aujourd'hui à la Consigne, impassible, dédaigneux et serein.

Puis, lorsque le sculpteur veut se reposer de sa véhémence dans la placide conception d'une église pour l'hôpital de la Charité (Marseille), la mort, qui interrompt ses travaux, lui donnera enfin, à jamais, le repos de la gloire.

Pierre Puget, qui brilla d'autre part comme ingénieur (il construisit les plus splendides navires qui sillonnèrent la Méditerranée, navires qu'il orna de poupes colossales, à double rang de galeries, que l'étranger adopta avec ferveur par la suite ; il inventa aussi, dit-on, des machines pour mâter et démâter les navires), a laissé des manifestations impérissables dont toute une salle du Louvre nous permet de mesurer l'envergure à la mesure même de l'appréciation de Louis XIV : « Puget, avait dit le Roi Soleil, n'est pas

seulement un grand sculpteur, mais il est inimitable. » On sait d'ailleurs, combien Sa Majesté sut, en dehors



Fig. 104. — *Grand canapé* (Musée des Arts décoratifs).

de ces belles paroles, encourager celui auquel elles s'adressaient...

Louis XIV, lorsqu'il apprendra le geste de dépit échappé à ce génie dont le *Milon*, si mal rémunéré par la cour, faillit être anéanti d'un coup de marteau, s'écriera : « Qu'on lui donne ce qu'il demande mais qu'on ne l'emploie plus, cet ouvrier est trop cher pour moi ! »

Il restait à Louis XIV des artistes-sculpteurs plus souples que Puget, c'étaient Coysevox et surtout François Girardon. « Le roi, dit un jour Pierre Puget à Louvois, peut facilement trouver des généraux parmi le grand nombre d'excellents officiers qu'il a dans ses troupes ; mais il sait bien qu'il n'y a pas en France plusieurs Puget. Ne vous étonnez donc pas, monsieur, de me voir exiger un traitement égal à celui d'un général d'armée. » Or, si, fort heureusement pour sa personnalité, Puget ignora l'art d'être courtisan, il détonna singulièrement dans l'esprit de son temps qu'il méconnut ou dédaigna. Ouvrier trop cher pour le roi qui ne l'eût d'ailleurs jamais payé à sa mesure, Puget, le premier artiste de France, condamné à mourir de faim par Louis XIV, connut au moins sa propre valeur.

Nous parlerons maintenant de A. Coysevox.

Antoine Coysevox (1640-1720) n'est point à proprement parler une créature de Le Brun. Malgré qu'il ait obéi au style de l'époque, il a su garder son originalité dans l'interprétation des sujets que lui imposait

le « dictateur des arts ». Plus que tout autre même —



Fig. 105. — *Fauteuil.*

Puget excepté — ce sculpteur de science et de goût s'évada de la formule officielle. D'ailleurs, nous savons que la sculpture ne subira pas un joug compara-

ble à celui de la peinture et c'est, sans doute, grâce à sa quasi-indépendance, qu'elle brillera incontestablement au premier rang, dans tous les pays, alors que nous avons vu les étrangers nous dominer en peinture.

On doit à Coysevox, en dehors de ses premières œuvres au palais du cardinal de Furstenberg, à Saverne, une très belle *Vierge* (dans l'église de Saint-Nizier, à Lyon) et de nombreuses figures commandées par Le Brun pour Versailles : *La Garonne*, *la Dordogne* et autres fleuves (*fig.* 96), *la Justice et la Force*, *Louis XIV couronné par deux Renommées ;* des sujets antiques comme la *Vénus accroupie*, *la Nymphe à la coquille ;* des allégories comme *la Seine et la Marne* et les *Chevaux ailés* (au jardin des Tuileries), etc., sans oublier le *Tombeau de Mazarin*, le portrait de la duchesse de Bourgogne (*la Déesse aux belles jambes* en bas-relief) costumée en Diane, une statue en pied de *Louis XIV*, à l'hôtel de ville de Paris, et plusieurs bustes particulièrement remarquables, ceux entre autres du sculpteur par lui-même, et des personnages de son temps : *Louis XIV* (*fig.* 91), *Colbert*, *Fénelon*, *Racine*, *Turenne*, *Le Brun*, la *mère du peintre Rigaud*, *Bossuet*, etc.

De Coysevox aussi, un *Tombeau de Colbert*, une statue équestre de Louis XIV, à Rennes, détruite pendant la Révolution, et celle du *Grand Condé*, pour Chantilly.

Coysevox tient, à côté de Puget, une grande place. Il eut de la finesse et de la noblesse, de la sobriété et de la tenue, vertus que l'auteur du *Milon* considéra le plus souvent, comme négligeables, dans la fougue de son génie. En un mot, répétons-le, Coysevox reflète son époque, sans qu'il ait trop failli à sa discipline,



Fig. 106. — *Table-console.*

tandis que Puget est de toutes les époques, par l'accent de la vérité que les temps n'altèrent pas.

Sous Louis XIV, l'art s'énonça selon une mode, d'où une uniformité, et Puget seul se moqua de ces préoccupations! Il ne voulut pas contribuer au style de Louis XIV.

Mais poursuivons et, avant de parler de Girardon, notons le grand nom du neveu et élève de Coysevox : Nicolas Coustou (1658-1733), dont Louis XIV disait que

le marbre respirait. De Nicolas Coustou, des chefs-d'œuvre comme la *Descente de croix* (à Notre-Dame de Paris); *la Saône et le Rhône* (*fig.* 97); le *Berger chasseur* et *Jules César* (au Louvre) ; le *Mausolée de Grégoire XV* (à Rome); des *Tritons* (à Versailles); le *Passage du Rhin* (au Louvre), des *Vénus*, etc.

Quant à François Girardon (1628-1715), son art élégant et un peu banal va néanmoins être relevé par son chef-d'œuvre, sinon par un chef-d'œuvre (d'ailleurs composé par Le Brun), le *Tombeau de Richelieu*, à la Sorbonne (*fig.* 93). Mais Girardon, « que La Fontaine et Boileau comparaient à Phidias, comme Molière comparait Mignard à Raphaël », compte tout d'abord parmi les courtisans de la sculpture et, s'il contribue aux embellissements de Versailles et de Trianon, c'est encore sous la coupe du « Louis XIV des beaux-arts » qu'il se place.

Dans le parc de Versailles, il faut citer de l'artiste, parmi tant d'autres délicates figures : *l'Enlèvement de Proserpine; l'Hiver; Apollon descendant chez Thétis* (*fig.* 92), etc. ; sans oublier *les Victoires de la France sur l'Espagne*, groupe placé dans l'avant-cour du château, un *Louis XIV* dans la petite cour, où le roi, représenté en Hercule au repos, vient d'abattre, sous les traits symboliques d'un taureau et d'un lion : l'Empire l'Espagne.

A Paris, on voit encore de Girardon, sur la place



FIG: 107, — *Fauteuil.*

des Victoires, la belle statue équestre de *Louis XIV*, et la ville natale de l'artiste, Troyes, possède aussi quelques-unes de ses œuvres.

Girardon caractérise parfaitement la statuaire du XVIIe siècle ; la désinvolture du mouvement de ses figures, l'abondance de leurs draperies, le souci général d'une forme plus ronflante que réelle, sont autant de marques reconnaissables de son art.

Parmi les autres sculpteurs de ce temps, nous noterons notamment : Pierre Lepaultre (1659-1746), fils de l'architecte Antoine Lepaultre, auteur des deux groupes : *Anchise et Enée* et *Arria et Pætus* (au jardin des Tuileries), d'un *Saint Grégoire* et d'un *Saint Ambroise*, dans la chapelle de Versailles, etc. ; l'Italien Giovanni-Batista Tubi (1630-1700), à qui l'on doit un *Encelade*, à Versailles; Slodtz (1655-1726), auteur d'un *Annibal;* les frères Marsy qui coulèrent en bronze un grand nombre de statues de Versailles ; Collignon, dont on voit une belle figure au tombeau de la mère de Le Brun, à Saint-Nicolas du Chardonnet, d'après les dessins du peintre ; Cayot (1667-1722) qui représenta la *Mort de Didon ;* Legros, Théodon, Bagard, etc.

La gravure en médailles, enfin, nous donne le nom de Jean Varin (1604-1692), mais les chefs-d'œuvre du maître appartiennent davantage au règne de Louis XIII, placés qu'ils furent sous la haute protection de Richelieu.

Pour terminer notre aperçu de la statuaire sous Louis XIV, nous insisterons sur la vitalité de cet art qui, malgré son uniformité, garda sa personnalité. Quand on songe que tous nos artistes passèrent de



Fig. 108. — *Meuble de Boulle* (Palais de Versailles).

longues années en Italie, où régnait l'école d'un caractère pittoresque outré du Bernin, sans avoir été, pour ainsi dire, contaminés, on saisit la force de leurs dons, l'énergie de leur résistance. Notre art se refuse à la décadence, sous l'empire, il est vrai, d'un enthousiasme et d'un encouragement qui n'ont pas eu de

lendemain. On dirait que Louis XIV, à travers son orgueil, a senti le besoin de battre le rappel de l'idéal, au nom de la tradition et si, seul, Pierre Puget, d'un coup d'aile, a franchi les limites assignées aux troupes commandées par Le Brun, il faut savoir gré à ces troupes, du bon ordre avec lequel elles concoururent à l'harmonie d'un grand siècle.





CHAPITRE VIII

Le Meuble : A.-C. Boulle, etc.

Les caractères généraux du meuble sous Louis XIV sont la lourdeur et l'apparat.

La lourdeur est un reste du règne précédent où l'influence flamande écrasait tristement; quant à l'apparat, il résulte de cette négation de la vie intime indiquée par le palais royal, par la cour, qui sert de modèle tout à l'entour. La disparition de la sculpture sur bois au bénéfice du décor métallique et de la dorure, va, d'autre part, changer totalement la physionomie du meuble.

Dans l'ensemble du mobilier, on discerne deux genres différents, indiqués l'un par le meuble complètement doré, et l'autre par le meuble de Boulle qui, en marqueterie d'étain, de cuivre ou d'écaille, est d'un aspect, d'une richesse caractéristiques. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas des meubles simplement sculptés en bois naturel. D'ailleurs, il faut admettre que les bourgeois n'avaient pas le moyen d'égaler les fastes de la cour et que, d'autre part, les exemples d'un style sont pris parmi les modèles princiers, ce qui n'empèche pas la modestie des boiseries nues, lambris, stalles d'églises, etc., d'être aussi éloquente en sa manifestation d'époque.

Car tous ces meubles, malgré leur parure plus ou moins cossue, sont harmonisés dans la carrure, dans l'architecture générale, et c'est davantage à l'ensemble de leurs lignes qu'aux motifs décoratifs qui les composent (le style Boulle excepté), qu'on les distingue. Nous voulons dire par là, que le Louis XIV n'offre point des ornements aussi typiques que le Louis XV, le Louis XVI et l'Empire. Ornements plutôt ressassés, tandis que le style du Grand Roi est des plus divers.

Bref, le lecteur, en regardant les gravures consacrées aux détails décoratifs, devra s'attacher davantage à l'étude de l'esprit des motifs qu'aux motifs eux-mêmes, et son éducation visuelle se com-

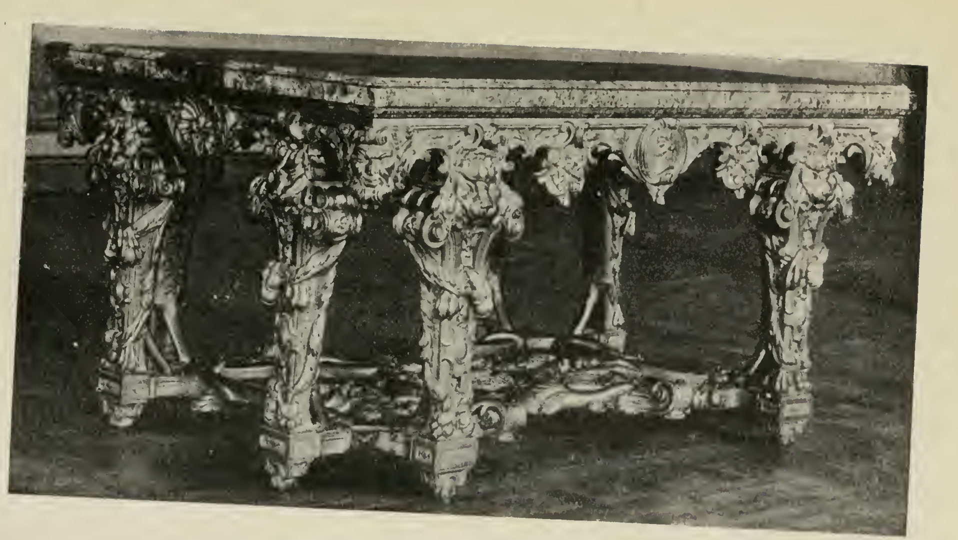


FIG. 111. — *Table en bois sculpté et doré* (Galerie d'Apollon, musée du Louvre).

plétera au chapitre final où nous décrivons nos images.

Avant de parler de chaque meuble séparément, nous ferons remarquer que celui-ci, depuis Louis XIV, observe dans l'appartement une place rigoureusement fixée par l'étiquette. Sans doute est-ce à ces temps que remonte l'habitude bourgeoise qui régit strictement pareille ordonnance, de nos jours.

Nos époques décadentes ont bien été jusqu'à prescrire des mobiliers soi-disant « en rapport » avec les pièces qu'ils garnissaient : le style Henri II à la salle à manger, le style gothique au bureau, le style Louis XV au salon !

Au XVIII[e] siècle, l'armoire, moins fréquente qu'au XVII[e] siècle où elle abonde, prend de l'opulence au détriment de la grâce. Elle est d'un seul corps et aussi vaste que l'armoire Renaissance était menue. Il y a des armoires tout en bois comme il en est d'enrichies de bronzes dorés et ciselés, c'est-à-dire que ce meuble — témoin l'armoire normande du temps — sait aussi bien être ordinaire qu'extraordinaire.

A côté des armoires, il y a des « bas d'armoires » qui ne sont que des armoires coupées en deux ; ces meubles vont s'implanter dans les appartements, dès la fin du XVII[e] siècle; ils suppléeront à la hauteur souvent impraticable de l'armoire tout entière, monumentale. Voici ensuite la commode, c'est-à-dire la



Fig. 112. — *Armoire de Boulle* (Musée du Louvre).

basse armoire à tiroirs et à dessus de marbre encore en usage aujourd'hui. Bérain dessina plusieurs de ces commodes et le célèbre ébéniste Boulle, dont nous parlerons plus loin, en créa d'une forme inédite, ornementées à sa manière somptueuse habituelle. Toutefois, il faut noter que la commode fut particulièrement répandue sous Louis XVI.

Le meuble commence à s'arrondir, à prendre « du ventre » et, on remarquera la particularité des larges cannelures entre les tiroirs (*fig.* 102), ainsi que les cannelures étroites sur les côtés. Louis XVI ignorera complètement les dites cannelures sur la façade du meuble.

Quant aux tables-consoles, nées au xviie siècle, elles précéderont les consoles, extrêmement à la mode au xviiie siècle. On commence alors à placer les tables à demeure contre la muraille, et leur nom leur vient de ce qu'on n'aperçoit que trois de leurs faces, leurs pieds en retraite, d'autre part, imitant le mouvement de la console.

Sous Louis XIV, on inaugure la table à manger « en fer à cheval » et d'ailleurs, vers cette époque, les tables varient de forme à l'infini et spécialement selon les jeux alors en honneur. Mais il était réservé à ce meuble un luxe sans pareil, inauguré dès le commencement du siècle, en même temps que la société française se répandait dans les salons. Aux

tables à tréteaux précédentes, se substituèrent les tables de salon, les tables de luxe. Il en est en marbre rare — rien qu'à la cour de Louis XIV on compte cinq cent soixante-seize tables ornées d'écaille, de



FIG. 113. — *Tabouret*

vernis, de bronze doré, d'ébène, de porphyre, de marqueterie et peintes en miniature — il en est en argent massif, ciselées par l'illustre Ballin !

Mais, plus communément, ces tables sont entièrement dorées, comme celles qui ornent notamment la galerie d'Apollon, au Louvre (*fig.* 111). A remarquer

la carrure des pieds de ces tables, souvent supportées par des consoles aplaties.

Nous passerons ensuite au buffet. Le buffet a maintenant perdu la signification de meuble fixe qu'on lui donnait aux XIVe et XVIe siècles, ce n'est pas non plus notre actuel dressoir. Le buffet est devenu une table d'apparat sur laquelle on dresse des gradins.

H. Havard, dans son *Dictionnaire de l'ameublement*, cite le buffet disposé dans la cour des Gobelins, lors de la visite du Roi Soleil aux ateliers des meubles de la Couronne; « un buffet de neuf toises de long et élévé de douze degrés », sur lequel « vingt-quatre énormes bassins, autant de vases gigantesques, des brancards d'argent, des cuvettes de six pieds de diamètre, des guéridons, des aiguières se groupaient d'une façon superbe ».

Voyons maintenant le bureau où l'art de Boulle triomphera; son aurore coïncidant, comme on l'a fait judicieusement observer, « avec le grand mouvement littéraire, avec l'éclosion du beau langage, avec l'apparition des « précieux » et des « précieuses ». Le bureau, effectivement, sera merveilleusement célébré, tant dans la forme que dans la matière; il y aura, entre lui et la préciosité du verbe, une étroite relation. De même, le secrétaire communiera-t-il de préférence avec les douces confidences du boudoir cher au XVIIIe siècle, ce même secrétaire gardien du secret des

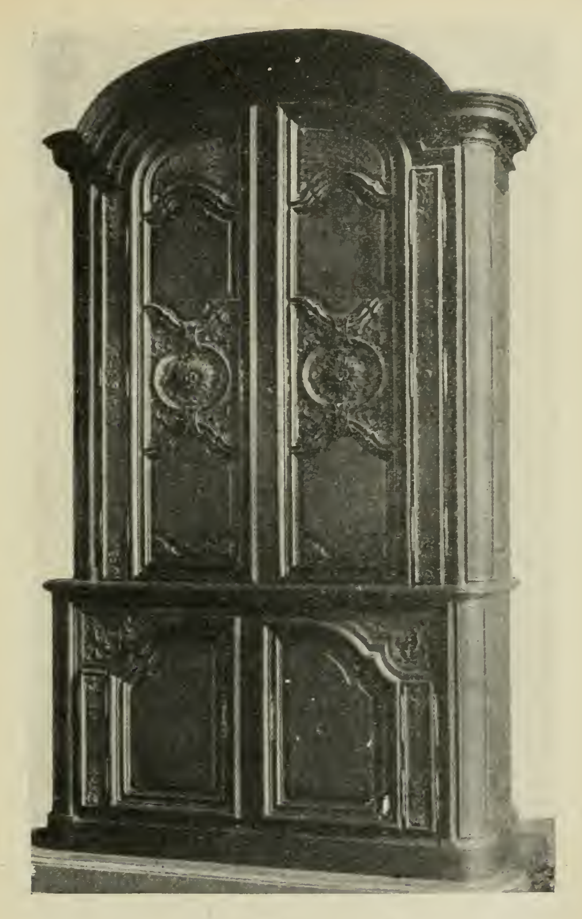


FIG. 114. — *Armoire* (Musée des Arts décoratifs).

tendres missives, qui est devenu harmonieusement, de nos jours, le meuble d'affaires.

La faveur avec laquelle fut accueillie la bibliothèque, ne nous étonnera pas davantage, à l'époque du triomphe des lettres, et Boulle, encore, en lançant ses jolies armoires vitrées, recueillera à la fois le suffrage des érudits et des artistes.

Aussi bien la passion manifestée à l'égard de l'art antique nous valut, dès la fin du xv[e] siècle, le médaillier. Et Louis XIV ne manqua pas de faire fabriquer par Philippe Caffieri et Domenico Cucci un médaillier où prendront place les précieux agates, cristaux et médailles qu'il avait au palais des Tuileries, tandis que, d'autre part, Boulle répandait le goût de ce meuble chez les particuliers.

Un coup d'œil, en passant, au billard, à la passion duquel le fils de Louis XIII se devait d'être fidèle, entre deux parties de jeu de la chouette, non moins prisé. On parle d'un petit billard de huit pieds, sur lequel le roi jouait de préférence et l'on nous apprend que, grands et petits, ces meubles, dont quelques-uns ne mesuraient pas moins de onze pieds huit pouces de long sur six pieds de large, étaient recouverts d'une housse de maroquin rouge lorsqu'on les laissait au repos.

Examinons ensuite le lit.

Au xvii[e] siècle, les boiseries monumentales du



Fig. 115. — *Guéridon* (Musée du Louvre).

moyen âge firent place, dans les lits, à plus de légèreté. Aux cloisons pleines se substituèrent les colonnettes à moulures ou torses, ou formées de gracieuses cariatides pour soutenir un dais, aux quatre coins du châlit. Et, sous Louis XIV, le dais deviendra un « ciel de lit » en tapisserie, surchargé d'ornements, surtout dans le lit de parade.

On remarquera que, le plus souvent, le ciel de lit, coiffé de piquets de plumes moins vastes qu'au XVIII[e] siècle, adhère au mur où il est accolé, sans reposer sur des colonnes à l'avant.

Le lit sera monumental, très rectangulaire, et, du haut du ciel de lit, tomberont des draperies, des pentes et des lambrequins d'étoffes d'autant plus abondants que les boiseries devenaient moins importantes. Draperies, pentes et lambrequins rigides, où des dentelles, des broderies et des galons sont appliqués.

Le lit figure maintenant dans uné alcôve qui a remplacé la ruelle précédente. L'alcôve est une partie de la chambre séparée du reste de cette chambre par une estrade et quelques colonnes ou ornements d'architecture, généralement une balustrade. Les alcôves au XVII[e] siècle furent d'une grande richesse et — particularité curieuse — elles désignent aussi une disposition spéciale d'architecture, une encoignure somptueusement ornée où il ne se trouve pas de lit.

Pour en revenir spécialement au lit, il est somptueux,

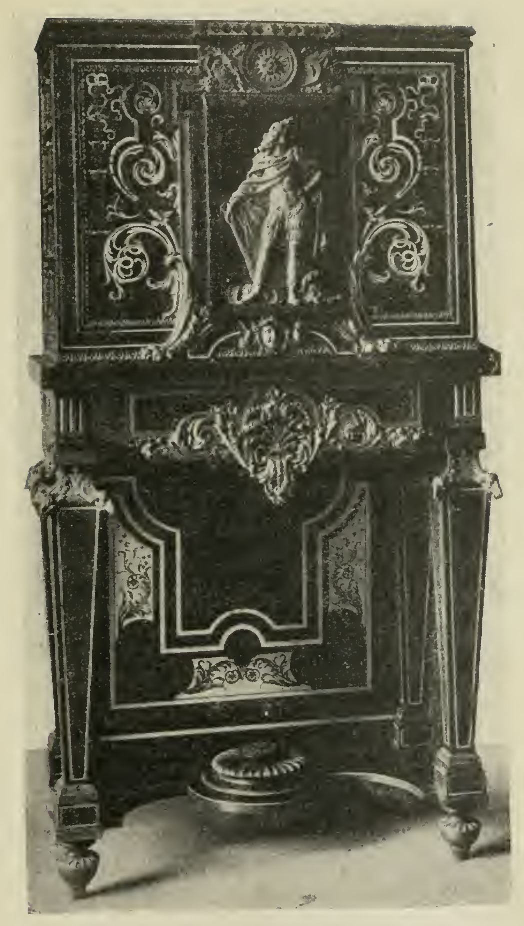


Fig. 116. — *Médaillier sur une console, de Boulle* (Musée du Louvre).

et le roi le donne en cadeau non seulement à l'occasion des unions et naissances dans la famille royale, mais encore pour témoigner son amitié à des personnalités de la cour.

Ainsi, le lit offert par Louis XIV à M[lle] de La Vallière est « composé de vingt-sept pièces dont dix de taillure d'or et d'argent par carreaux à fond rouge, avec des chiffres d'or et octogones, où il y avait plusieurs devises d'or et d'argent, et les dix-sept autres pièces de satin vert naissant, parsemé de broderie légère par carreaux, à fond rouge avec chiffres d'or dans lesquels on admirait des bouquets de fleurs ».

Le premier chirurgien du roi, Félix, reçut également en don « un lit en dôme de gaze rayée or et argent et couleur de feu, garny de petite frange et frangeon or et argent, composé d'un fonds, dossier, dix rideaux et trois soubassements, sept festons et la courtepointe de la dite gaze ».

On n'en finirait pas de détailler la beauté de ces lits dans lesquels reposent des personnages même de second plan, et l'exemple du maréchal de Luxembourg, faisant hommage à Louis XIV d'un lit de satin de la Chine, blanc, doublé de taffetas de même nuance et bordé de dentelle d'or et d'argent, nous est une preuve que l'usage singulier d'offrir des lits s'était répandu dans les cours étrangères.

Lit de velours de Gênes cramoisi, doublé de satin

rouge de même couleur; lit de damas vert, garni d'une frange de soie rehaussée de houppes aurore et blanc avec un frangeon violet et les quatre pommes du lit rehaussées à la houppe; lit de satin violet dont



Fig. 117. — *Table-console* (Musée des Arts décoratifs).

les pentes et le soubassement étaient en broderies de toile d'or, de carreaux d'ouvrage à petit point et recordonné de fil d'argent, etc.; autant de couches splendides où rêvent, à notre déplaisir, non point exclusivement des princesses et des jolies femmes,

mais des hommes, de farouches guerriers, jusqu'à des hommes d'Église!

Le beau sexe, tout au plus, sera-t-il traité d'égal à égal par le sexe fort, alors souverain, et le lit de Mme de Maintenon sera aussi beau que celui de Mlle de La Vallière, aussi riche que celui de Mme de La Fayette et autres grandes dames; mais il ne dépassera pas le luxe des lits du maréchal de Boufflers, du maréchal d'Effiat, de Henri de Béthune, archevêque de Bordeaux.

Il faut attendre le XVIIIe siècle pour voir les femmes particulièrement bien couchées, mais le XVIIIe siècle est essentiellement le règne des femmes.

D'ailleurs, si le siège où l'on se repose le jour est maintenant des plus confortables par ses dimensions larges, il manque de moelleux, malgré qu'il soit rembourré. On n'a point songé, à cette époque, à la « bergère » douillette où les formes délicates de la grâce s'alanguissaient plus à l'aise. Le fauteuil Louis XIV est massif, imposant; la courbe de ses bras — bras nus ou garnis d'accotoirs et de manchettes — se développe avec ampleur, tandis que ses pieds contournés portent franchement sur le sol; ces pieds souvent solidarisés par un bâti depuis Louis XIII — traverses ou croisillons — de même que ceux de plusieurs meubles.

Le fauteuil est somptueusement vêtu de tapisserie,

de brocart d'or, d'argent ou de soie, de broderie, de



Fig. 118. — *Bois d'une chaise.*

velours, de damas; son bois sculpté de solides orne-

ments, plutôt carré et anguleux, affectionne la dorure. Aussi bien nous rappellerons la similitude du fauteuil Louis XIV avec le personnage de l'époque, et nous allons voir en outre, la signification symbolique de ce fauteuil.

« Chez les souverains, écrit H. Havard (*Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*), il était devenu une manière de trône. »

A Versailles, on s'incline avec respect devant « un grand fauteuil taillé de plusieurs ornements et argenté », qui sert « de trosne au Roy, lorsqu'il donne ses audiences aux ambassadeurs, ledit fauteuil garny de velours enrichi de broderie d'or et d'argent. Le fauteuil, au surplus, devient si bien, à cette époque, le siège royal par excellence, que, dans toutes les pièces où Leurs Majestés s'arrêtent et séjournent, on ne trouve que deux fauteuils : un pour la reine, l'autre pour le roi. Lorsque le roi devait être seul, on ne laissait qu'un unique fauteuil dans la pièce où il daignait se tenir. » Et l'auteur fait observer enfin, qu'il fallait que le roi reçût un autre roi pour tolérer un autre fauteuil que le sien dans la pièce où il se trouvait.

Voyons maintenant la chaise. On s'asseoit à table, au xviie siècle, sur des sièges pliants ou *perroquets* et, à partir du xviiie siècle, le perroquet disparaît. Les perroquets sont à dossier tapissé de cuir rouge et vert, d'où leur nom, mais il en est d'autres recouverts



FIG. 119. — *Fauteuil.*

de velours cramoisi, de moquette, etc. Plus d'escabeaux incommodes, et la table à manger s'est arrondie. Mentionnons aussi la chaise de paille considérée néanmoins davantage au XVIIIe siècle. Cependant, du XVIIe siècle date l'usage du cannage qui garnit plus

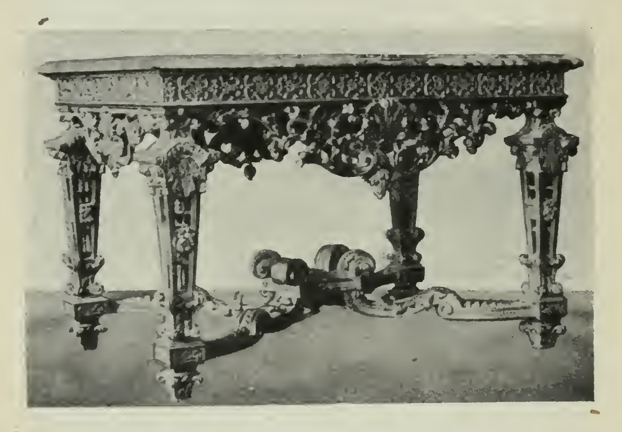


FIG. 120. — *Table-console* (Musée du Louvre).

élégamment que la paille les chaises, fauteuils et tabourets. Vers 1730, on dora la canne des sièges et, pour rendre ces derniers plus confortables, les oreillers apparurent, mais encore timidement.

Le canapé, d'autre part, dont le bois est garni d'un matelas comme tous les meubles de ce genre aux XVIIe et XVIIIe siècles, dérive du lit de repos très commun à ces époques. Le canapé Louis XIV se rapproche du

fauteuil par les grandes dimensions et la garniture.



FIG. 121. — *Chaise cannée.*

Ses lignes sont carrées et il comporte plusieurs pieds.

Mais nous reviendrons sur la description de ces meubles et nous en signalerons d'autres dans l'énumé-

ration qui va suivre, des ébénistes et de leurs principales œuvres. Pour l'instant, nous nous bornons à un exposé du mobilier principal et nous renvoyons le lecteur au chapitre de l'orfèvrerie et des arts décoratifs pour la connaissance des menus objets et bibelots. D'ores et déjà, nous retiendrons le nombre restreint et le caractère non portatif de tous les meubles du grand siècle. Ce n'est qu'au XVIIIe siècle que le meuble deviendra léger et volant.

Le plus célèbre des ébénistes de l'époque est André-Charles Boulle ou Boule (1642-1732). Boulle sut ériger l'ébénisterie à la hauteur d'un art, et ses chefs-d'œuvre qui portent essentiellement la marque du style de Louis XIV, sont fort recherchés aujourd'hui sous le nom de « meubles de Boulle ». Nous répéterons que ces meubles très caractéristiques cumulent richement les ornements d'or, de cuivre, d'écaille, d'ivoire, etc., lorsque ce ne sont pas de précieuses mosaïques de bois de l'Inde et du Brésil qui imitent sur ces meubles, aussi bien les plus éloquents sujets d'histoire, de chasses, de paysages, que les variétés les plus imprévues d'animaux, de fleurs et de fruits. Mais toutes ces décorations concourent plutôt à des arabesques qui forment le fond de l'ornementation à la fois luxueuse et discrète.

« Une des principales préoccupations de Boulle, écrit A. de Champeaux (*Le Meuble*), était la sculpture,

et, c'est à cette tendance qu'il a dû la majeure partie de son succès. Modeleur habile, il appliquait sur ses meubles des bronzes dorés dont l'expression large et spirituelle rappelait les beaux ouvrages de Coysevox, de Girardon, de Coustou, et de cette école de sculpture

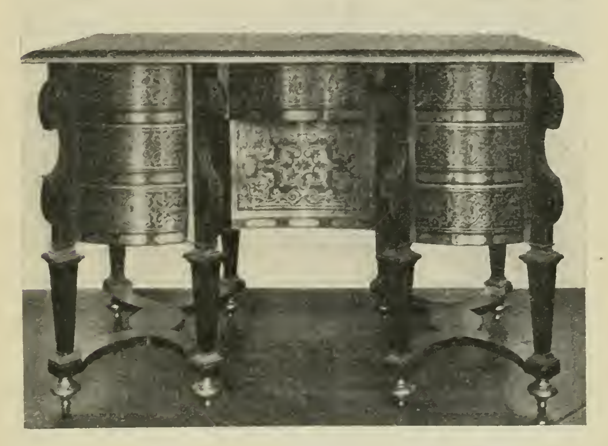


FIG. 122. — *Bureau de Boulle* (Palais de Versailles).

que développèrent les grands travaux entrepris par Louis XIV pour la décoration des résidences royales.

« Ces ornements se détachaient sur un fond de marqueterie d'écaille noire incrustée d'arabesques de cuivre, dont la finesse et l'originalité ne seront sans doute jamais atteintes. La composition est si habilement pondérée que la grâce des détails ne vient jamais

distraire l'harmonie des lignes générales. Chaque meuble de Boulle présente une forme architectonique dont chacune des parties se fait respectivement valoir. »

Le célèbre ébéniste, qui eut souvent recours aux dessins de Bérain et à l'assistance de son excellent collègue Domenico Cucci dont les cabinets étaient renommés, s'entendit parfaitement à varier la couleur et l'esprit de ses œuvres, en combinant l'ébène en quoi ses meubles étaient construits, avec les teintes « croustillantes » de l'écaille, avec la gaîté scintillante du métal de cuivre, d'or moulu et d'or mat, avec le chatoiement enfin des gravures au burin, qui relevaient les applications métalliques. Nous décrirons ensuite, pour plus amples renseignements, quelques-uns des chefs-d'œuvre de Boulle.

Voici une commode en forme de tombeau et dont les tiroirs renflés portent des mascarons en relief et des anneaux de tirage. Ses pieds sont rectangulaires, à console (très fréquents sous Louis XIV), ornés de bronzes. Voici une armoire monumentale fermée par deux battants à six compartiments dont les quatre principaux sont décorés de bas-reliefs représentant les arts libéraux, tandis que sur les côtés, de forme convexe, on aperçoit d'autres ornements. La corniche enfin de ce meuble, qui repose sur des groupes de dauphins, est parée de vases et d'ornements de bronze

ciselé. La marqueterie de cette armoire est en contre-partie et, des fleurs et des ornements de nacre gravée et d'écaille teinte de couleurs vives, enrichissent et chantent sur le fond de cuivre.



Fig. 123. — *Chaise à porteurs* (Musée des Arts décoratifs).

Voici un cabinet, meuble très usité au XVIIe siècle[1], « d'ébeine moyen, d'ordre ionique, orné de six pilastres de lapis avec ses bazes et chapiteaux de cuivre doré, dans le soubassement duquel il y a trois tableaux de mignature représentant trois parties du monde. Dans le premier ordre, sont deux niches avec deux figures de cuivre doré, l'une représentant la Force et l'autre la Tempérance, et au milieu est un

1. Les cabinets, néanmoins, furent moins en faveur sous Louis XIV que sous Louis XIII, époque où d'autres formes de meubles prévalurent ; mais ils refleurirent au XVIIIe siècle sous le nom de secrétaires.

tableau de mignature où est dépeinte Rome triomphante; l'ordre supérieur est composé de trois tableaux de mesme mignature qui représentent trois figures romaines; ledit ordre, orné de deux satyres de cuivre doré, portant sur leurs têtes des corbeilles de fruits, servans de pillastres. Le frontispice orné de deux grands cartouches et corniches d'ébeine avec des pierres de lapis rapportées entre lesquelles est dépeint un cadran mignature au milieu duquel il y a une Vénus qui tient un cœur dans sa main droite et, devant elle, est un Cupidon. Le tout profilé de cuivre doré (le profil de cuivre doré est à retenir dans un grand nombre de productions de Boulle) et tous lesdits tableaux entouréz d'un petit feston aussy de cuivre doré. »

Autre description d'un meuble analogue dû au même artiste; il est encore « en ébeine, orné de diverses moulures à ondes et à compartiments sur la face et les costéz remplis de quarréz, losanges, triangles et ovalles d'écaille de tortue ».

Notons entre parenthèses, que si Louis XIV, comme nous l'avons dit, aimait à offrir des lits en cadeau, il fit don, souvent aussi, de cabinets aux ambassadeurs étrangers et, même, Dangeau conte que certain cabinet, dont les tiroirs étaient remplis de bijoux, fut mis en loterie à Marly parmi les dames présentes.

Voici une élégante console ou tablette, soutenue

par deux pieds dont la forme contournée aboutit



Fig. 124. — *Fauteuil.*

largement à des figures; voici enfin un « bureau de marqueterie de cuivre sur fond d'étain, brisé par-

dessus en deux endroits, aiant six tiroirs par devant, un grand et cinq petits, orné autour d'une petite moulure à feuillage de bronze doré, le quart du quarré de dessus et bordure des angles faicts de nacre de perle sur fond d'ébène, porté sur huit termes d'enfants en consolles de bois doré et argenté, long de deux pieds neuf pouces, sur vingt et un pouces de large et vingt-neuf de haut. »

De Boulle enfin, une grande cassette reposant sur une console en marqueterie de cuivre et d'écaille, des armoires à deux vantaux, incrustées de cuivre sur champ d'écaille, des bureaux dont les pieds groupés par quatre sont réunis par des croisillons en X, des miroirs, des cadres en marqueterie de cuivre et d'écaille, des étagères, des horloges à gaine ornées de marqueterie et de figures de cuivre, des écritoires, des armes, des écrans, etc.

Malgré la personnalité évidente de Boulle, les influences de Le Brun, de Bérain, de Cucci apparaissent fatalement dans un grand nombre de ses œuvres, et cela n'est pas d'ailleurs le moindre attrait de leur beauté qui, pour être toujours harmonisée, y gagne une variété dans le résumé et la synthèse même des diverses façons décoratives régies par l'époque.

Avant de quitter le célèbre ébéniste, nous dirons que Louis XIV lui avait donné un logement au Louvre et qu'il le nomma graveur ordinaire des sceaux royaux.

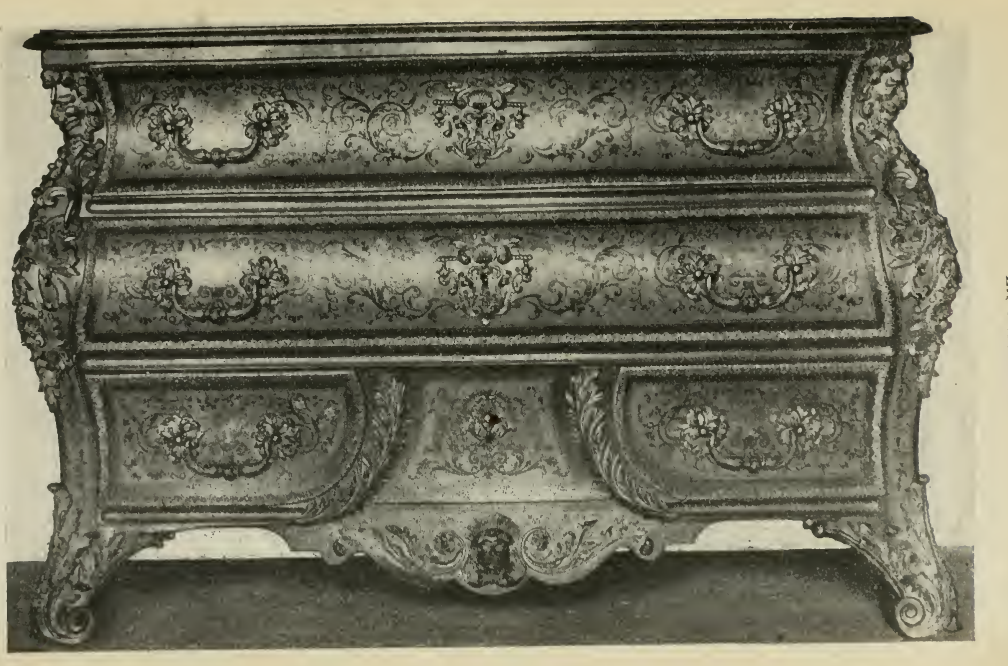


Fig. 125. — *Commode de Boulle* (Musée du Louvre).

Notons encore que la manufacture des Gobelins, où nous verrons fabriquer de si belles tapisseries, fut également la manufacture de l'ameublement des maisons royales où Philippe Caffieri, les Migliarini, Branchi, et autres sculpteurs habitèrent, ainsi que Domenico Cucci, sculpteur et ciseleur-fondeur, souvent collaborateur de Caffieri dont il terminait les ouvrages.

Parmi les ébénistes contemporains de Boulle, nous retiendrons les noms de Jacques Sommer, Pierre Poitou, Jean Harmant et Jean Oppenordt. De Jacques Sommer et de Pierre Poitou, de beaux parquets marquetés de cuivre et d'étain, à Versailles, à Fontainebleau; de Jean Harmant, des majestueuses estrades en bois de rapport pour les palais de Versailles, du Louvre, des Tuileries, etc.; de Jean Oppenordt, dont le fils Gilles-Marie Oppenordt fut le fameux architecte du duc d'Orléans, des meubles en marqueterie, fort vantés, qui ont été malheureusement détruits.

Arrêtons-nous ensuite à l'horlogerie qui va se rattacher maintenant au meuble. De la montre portative à l'horloge de table, nous devions aboutir à l'horloge dite « religieuse », au cadran augmenté pour qu'on y pût facilement lire l'heure, à distance. Puis, à ces horloges que l'on plaçait bien au jour, contre le mur, succédèrent des horloges reposant sur des consoles ou culs-de-lampe, ou sur des gaines spéciales que

l'adjonction d'un long balancier motivait. Ces gaines prolongeaient par un second corps, l'horloge « religieuse » et étaient harmonisées à son décor.

Mais quel décor ! Il suffit de savoir que les chefs-



Fig. 126. — *Tabouret.*

d'œuvre du célèbre horloger Thuret, que les Bérain, les Lepaultre, habillaient de leur style, étaient posés sur des boîtes et gaines dues à Boulle! Écoutez d'ailleurs cette description d'une horloge de l'époque signée de ce dernier maître : « Elle sonne divers carillons aux heures et est tout enrichie d'orne-

mens de bronze et enfermée dans une boëte de marqueterie de cuivre et d'ébène à trois glaces, portée sur un grand piédestal de même marqueterie, orné par devant des armes de France et, par les costés, des chiffres de Louis XIV, le tout de bronze doré, finy par huit pieds de biche, aussy de bronze doré, le tout ensemble ayant 8 pieds et demi de haut. »

Mais, en dehors de ces horloges monumentales, il y en eut de petites, en métal précieux et, à partir du XVIII[e] siècle, ces dernières, particulièrement, prirent le nom de pendules et foisonnèrent.

Philippe Caffieri (1634-1716), Domenico Cucci, deux Italiens naturalisés Français, illustrèrent enfin, avec le brillant Antoine Lepaultre (1621-1691) déjà cité à côté de Le Brun et de Bérain, avec son oncle Jean Lepaultre, parmi les artisans du style Louis XIV, la sculpture sur bois. La manière de Lepaultre a été précieusement relevée sur plusieurs beaux meubles de l'époque.

Malgré qu'il ne subsiste plus à Versailles que quelques panneaux et des portes dus au ciseau de Caffieri; malgré que quelques cadres seulement, rappellent encore le souvenir de sa manière, ces rares vestiges sont des chefs-d'œuvre ; et, comme décorateur et sculpteur des vaisseaux royaux, le célèbre artiste, qui fut aussi un ciseleur-fondeur prestigieux, ne brilla pas moins dans l'administration de

la marine, qui s'était attaché son beau talent, à Dunkerque.

Quant à Domenico Cucci, nous avons signalé ses cabinets fameux, et nous le vîmes travailler souvent avec Caffieri et Boulle.



Fig. 127. — *Console* (Palais de Versailles).

Signalons, enfin, mais plutôt parmi les sculpteurs ornemanistes qui sonneront le glas du véritable style Louis XIV en inclinant vers le style Régence ou fin Louis XIV : Jean-Baptiste Pineau, du Goulon, Julience, etc.

Après cet exposé du meuble et l'énumération de ses meilleurs artisans, quelques observations générales s'imposent.

La sculpture sur bois, tout d'abord, a disparu presque entièrement, tandis que la dorure et le métal brillent partout; les meubles, rigoureusement d'apparat, refusent de se mêler, pour ainsi dire, à la vie intime.

D'ailleurs, nous avons dit combien l'architecture s'opposait au « chez soi » et, à ce propos encore, nous citerons René Ménard (*La Décoration au* XVIIe *siècle*) : «... Il faut se rappeler la manière dont sont disposés les appartements de Versailles, où toutes les salles sont en enfilade et sans aucun dégagement, pour comprendre combien tout a été conçu pour le service des courtisans et des domestiques; Louis XIV pouvait y vivre en roi, mais non en chef de famille. »

D'autre part, à côté de la « commodité » de bon aloi indiquée par certains fauteuils et chaises ainsi dénommés, — Molière et Voltaire seraient morts dans un fauteuil de commodité — il y a des sièges spéciaux dont les poètes du temps ne répugnèrent pas à « occuper publiquement les muses » et sur lequels Louis XIV, notamment, trôna encore majestueusement pour le très grand honneur de ceux qu'il voulait bien admettre à son intimité.

Et ces sièges « d'affaires », au nombre de deux cent-soixante-quatorze à Versailles, en disent long sur la « commodité » et l'hygiène — préoccupations, au reste, secondaires parmi tant de splendeur.

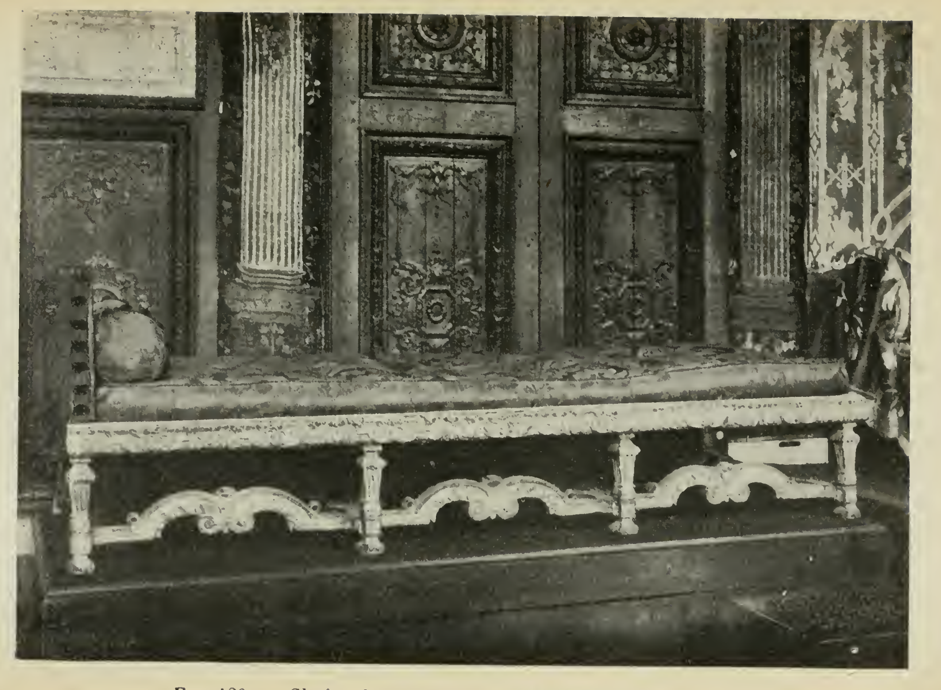


FIG. 128. — *Chaise de repos, boiseries* (Musée des Arts décoratifs).

Voyez ces jolies princesses, ces riches seigneurs, vêtus de soies brodées, de velours chamarré d'or, étendus sur leurs chaises longues resplendissantes de sculpture, tendues de tissus aussi resplendissants ; voyez-les passer dans leurs chaises à porteurs qui, sans être encore les bonbonnières du XVIIIe siècle, sont déjà des nids, des écrins où la beauté se berce ; et vous devrez néanmoins concevoir des doutes sur la pureté de ces épidermes, sur la délicatesse de ces peaux de satin, à qui de mousseuses dentelles, à qui de frais atours font seulement illusion des nettetés élémentaires.

Solidaires de l'écrin dont, pas davantage que les chaises à porteurs, ils n'ont cependant la douceur et l'élégance du XVIIIe siècle, voici les carrosses. Mentionnons-les au passage, pour suivre notre évocation des couples distingués, solennels, qu'ils voiturent. Les carrosses sont encore peu nombreux sous Louis XIV; leur commodité, par la suite, les propagera, mais, pour l'instant, malgré que l'on ait profité de l'agrément des glaces, inaugurées sous Louis XIII, par le maréchal de Bassompierre, dans un petit carrosse qu'il avait fait construire, ces véhicules empruntent plutôt à l'architecture, de la solidité que du confortable. D'ailleurs, il faut de la lourdeur à la manifestation de cette puissance, et nous savons que la majesté de la décoration, à l'époque qui nous

occupe, consiste surtout à écraser, à dominer par l'aspect riche et robuste. Comparez plutôt, au musée du Grand Trianon, la grâce du traîneau de



Fig. 129. — *Petite table de Boulle.*

Mme de Pompadour, en forme de coquille, à celui de Mme de Maintenon que supporte une tortue.

Il nous reste à compléter maintenant le chapitre de cette beauté robuste, de ce luxe, de cet orgueil, par la description de l'orfèvrerie et des arts décoratifs.

D'autres splendeurs nous attendent; elles nous permettront parfois d'insister sur des personnalités qui

cumulèrent fatalement les diverses expressions et matières ; nous achèverons ainsi notre tableau, en le plaçant toujours mieux dans son atmosphère. Après quoi, nos gravures assumeront la tâche dernière, plus éloquente que les mots, même les mieux intentionnés.





CHAPITRE IX

L'Orfèvrerie, l'Art décoratif, etc.

Il eût été étonnant que le goût de l'argenterie ne couronnât pas le faste de Louis XIV et, tout comme son père, dont des jouets en argent avaient amusé

l'enfance, et tout comme sa mère de qui l'ameublement préluda aux débauches de la riche matière, le jeune Louis joua avec des soldats en argent et, plus tard, fit à l'orfèvrerie le meilleur accueil.

Le Mercure, d'ailleurs, va nous donner une idée de la prodigalité royale à cet égard ; c'est dans la chambre du Trône, à Versailles, « la table, les guéridons, la garniture de cheminée et le lustre, en argent ; un trône d'argent de huit pieds de haut flanqué de deux scabellons d'argent et, aux quatre coins de la chambre, quatre girandoles portées par des guéridons d'argent de six pieds de haut... » ; dans la galerie des Fêtes et la chambre de Mercure, dans les salons de réception, ce ne sont que « ... brancards d'argent portant des girandoles, quaisses d'orangers d'argent posées sur des bases de même métal, vases d'argent accompagnant les brancards, torchères dorées portant de grands chandeliers d'argent; tables d'argent, girandoles d'argent, foyers d'argent, lustres d'argent », tout en argent!

D'ailleurs, ces merveilles de l'orfèvrerie, amendées en leur débordement hérité de l'époque précédente où le goût flamand pesait, furent corrigées à la française sur les dessins de Le Brun. Et c'est encore aux Gobelins, où nous vîmes sculpter des meubles superbes, où nous verrons tisser des tapisseries merveilleuses, que l'on exécute la plupart de ces joyaux.

Puis, les désastres de la fin de ce siècle magnifique

conduiront toutes ces splendeurs à la Monnaie, et il ne restera plus rien d'un art qui, pour avoir été des

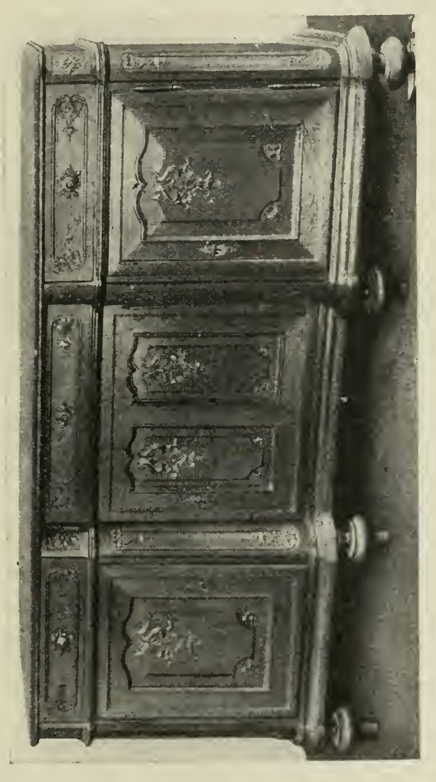


FIG. 132. — *Buffet.*

plus florissants, ne laisse à la fonte qu'une déception financière. Les chefs-d'œuvre des Merlin, des Claude Ballin, des Germain, ne pouvaient effective-

ment s'estimer au poids, et ce fut la revanche de la Beauté sur la Fortune.

Bref, nous allons dire les plus célèbres orfèvres du temps du Roi Soleil, de qui les rayons se réfléchiront capricieusement, tantôt dans la virulence des ors, tantôt dans le miroir calme de l'argent.

Malgré que Thomas Merlin ait brillé des premiers à côté du jeune Louis XIV dont il cisela les jouets et agrémenta plus tard la demeure royale, l'orfèvre le plus fameux de l'époque demeure Claude Ballin (1615-1678). Claude Ballin réalisa la perfection dans son art, auquel il fut amené par la copie des œuvres sereines de Poussin, et c'est pour Louis XIV, pour Versailles, que le maître orfèvre exécuta ces somptueux guéridons en argent, ces canapés, ces tables, ces vases, ces candélabres qui, malheureusement, succombèrent au creuset, en 1689.

Claude Ballin, qu'il ne faut pas confondre avec son neveu du même nom (1660-1754), auteur réputé de la belle couronne du sacre de Louis XV, succéda à Varin comme directeur des balanciers des médailles. Ses chefs-d'œuvre nous sont davantage connus par la gravure ; ils se recommandent à l'admiration par la pureté de la ciselure autant que par l'élégance de la forme, la finesse du dessin et l'esprit de la composition.

Entre Claude Ballin et les Germain, il y a place pour Bérain dont les remarquables modèles d'orfèvrerie

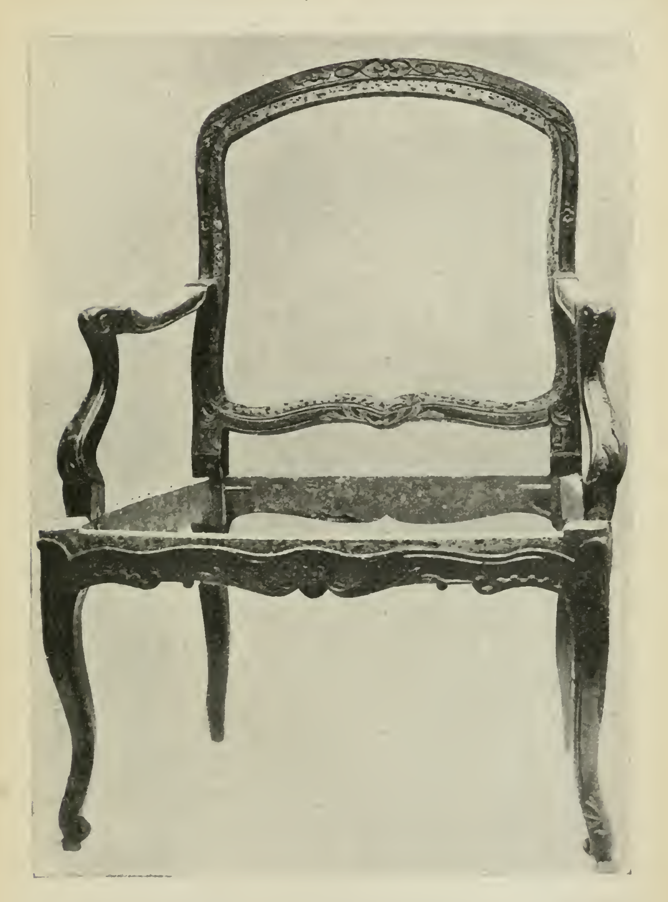


FIG. 133. — *Bois d'un fauteuil.*

valent les dessins de meubles et autres décors que nous vantâmes précédemment, ainsi que les cartons de tapisseries examinés plus loin.

Mais Pierre Germain (1647-1684) et son fils Thomas (1673-1748), poursuivent plus essentiellement la tradition technique de l'orfèvrerie nationale. Le premier de ces artistes, en dehors de ses nombreux travaux pour le palais de Versailles, a exécuté une foule de jetons représentant les principaux événements du siècle de Louis XIV et on lui doit aussi la ciselure des plaques d'or qui devaient servir de couverture aux *Recueils des conquêtes du roi;* cette dernière commande de Colbert. Quant à Thomas Germain, indépendamment de son talent d'architecte, il a dû son renom de ciseleur et d'orfèvre à des bassins d'argent conçus pour le grand-duc de Florence et, si les trophées qu'il donna au chœur de Notre-Dame de Paris étaient réputés, le beau soleil d'or, offert par Louis XIV à l'église de Reims, ne le fut pas moins.

A côté de ces grands noms, citons encore Gravet qui fournit au roi une nef d'or fameuse, et Guillaume Loir, Delaunay, gendre de Ballin, René Cousinet, Claude de Villers, Viaucourt, etc., artistes le plus souvent logés au Louvre, et enrégimentés, tous autant qu'ils aient été, sous les ordres de l'infatigable Le Brun.

De Ballin, de Germain, de Viaucourt, ces beaux chandeliers dont nos conceptions modernes n'ont pu

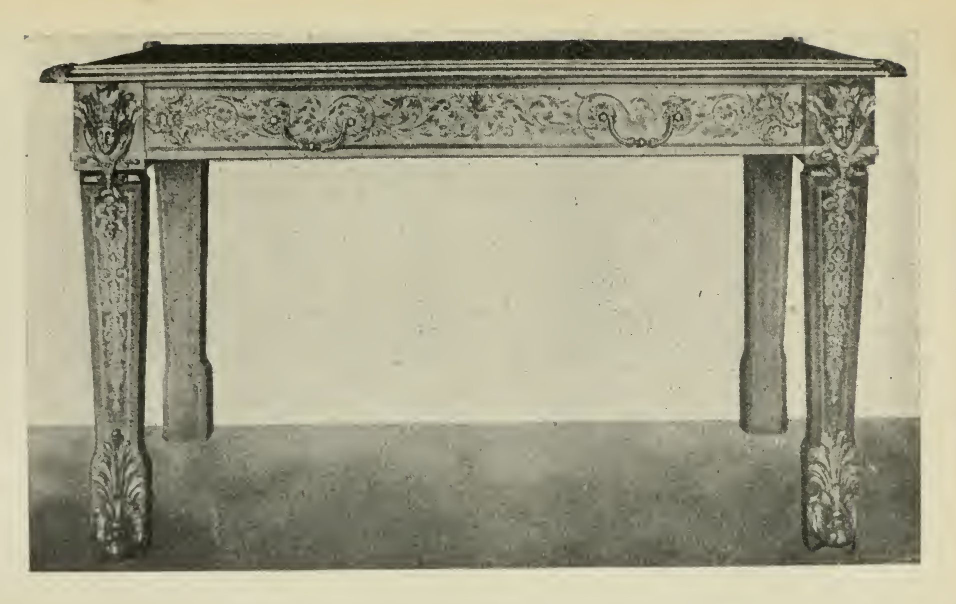


Fig. 134. — *Table-console* (Palais de Fontainebleau).

varier le type normal et qu'ils inaugurèrent. Le chandelier Louis XIV, inspiré du balustre, non point rond, mais à pans, d'aspect carré, robuste et simple.

De ces orfèvres, encore, ces belles girandoles que nous voyons apparaître pour la première fois au palais de Versailles, sous le Grand Roi ; ces girandoles dont le corps d'argent ou d'or massif s'égayait du chant limpide des cristaux de roche taillés, aux mille feux. Cristaux de roche composant aussi les lustres éblouissants, qui font également leur apparition à l'époque, où ils alternaient avec des lustres en bois sculpté ou en métal, comme ceux que le célèbre Boulle, entre autres, exécuta.

Une caractéristique assez harmonieuse de certains de ces cristaux : leur taille en forme de marguerite ou mieux de petit *soleil*. Et, de fil en aiguille, de reflet en reflet, nous en arrivons à parler des glaces, inséparables et d'ailleurs créées pour la magnificence de Louis XIV.

Ce fut, en effet, grâce à Colbert — préposé à l'acclimatation en France de tous les procédés de luxe — que l'on arriva, chez nous, à découvrir le moyen de couler des glaces, en place de l'opération précédente du soufflage.

Si des ouvriers vénitiens nous avaient initiés, puis approvisionnés, nous devions bientôt triompher d'eux, et c'est d'Orléans, de Reuilly, de Saint-Gobain, que les

belles glaces coulées se répandirent. M[lle] de La Val-



Fig. 135. — *Fauteuil.*

lière, dit-on, ne se fit pas fournir moins de cent quarante-quatre glaces en une seule fois, pour un unique appartement !

Comme la majesté de la cour devait l'emporter sur les futilités de la coquetterie, on juge du souci luxueux de sa répercussion dans ces miroirs, aux dimensions d'ailleurs bien moins vastes que les nôtres, ainsi qu'en font foi les panneaux et les dessus de cheminées du XVIIe et du XVIIIe siècle, en plusieurs morceaux juxtaposés.

Deux mots maintenant de cette ferronnerie luxueuse du XVIIe siècle, qui semble, par sa préciosité, se rattacher à la ciselure. Rampes, chenets, balcons, grilles — ces grilles si usitées alors comme fermeture — rivalisent d'élégance et de noblesse. Jusqu'aux portes en fer forgé — celles notamment du château de Maisons (aujourd'hui au Louvre (*fig.* 164), à l'entrée de la galerie d'Apollon) — qui ne se refusent pas la richesse et la perfection! Les grilles de Versailles — dont le prix élevé causa la disgrâce de Colbert — ne comptent-elles pas parmi les chefs-d'œuvre de la serrurerie?

Aussi bien devons-nous joindre à cette énumération, dans la pensée connexe de la sertissure avec la pierre précieuse, la ferronnerie d'art étant proche de la bijouterie, les merveilles dues aux lapidaires Megliorini, Gachetti et Branchi.

Megliorini, qui se mesurera avec Boulle dans l'ébénisterie, Megliorini de qui les lourdes tables enrichies de mosaïques précieuses, dites pierres de Florence, de

marbres rares, sont admirables, surtout peut-être pour



FIG. 136. — *Écran.*

leur opulence que, complaisamment, les glaces d'alentour reflétaient à l'envi.

Nous allons passer ensuite à l'étude de la tapisserie. C'est aux Gobelins (du nom d'un teinturier du xve siècle, Jean Gobelin, qui s'était établi le premier sur les bords de la Bièvre) que Colbert résolut de fonder, à la place de la précédente fabrique où plusieurs industriels s'étaient succédé, la Manufacture royale des meubles de la Couronne. Le Brun, aussitôt appelé à la tête de cette importante institution, à laquelle appartenaient, comme nous l'avons dit, tous les artistes du meuble et de ses annexes, ne fut plus, à la fin du règne, que directeur d'une manufacture de tapisseries. Ainsi s'effondrait, dans les revers de la fin du règne, le rêve vaste de Colbert, qui était de grouper à la fois tous les arts sous la direction d'un artiste, comme il avait déjà réuni, à l'Académie de France, à Rome (dont nous avons fait notre villa Médicis), les architectes, les peintres et les sculpteurs.

Il est vrai que la célébrité de la manufacture de tapisseries des Gobelins ne pouvait que gagner à cette spécialité, dont la gloire, inaugurée sous Louis XIV, ne s'est point altérée de nos jours.

Toutefois, il faut dire que jamais, comme à l'époque en question, on n'eut de geste plus généreux, de pensée plus ample, et lorsque l'on examine la peinture des maîtres de ce temps — au-dessus desquels plane le style superbe de Le Brun — on n'a point de peine à se figurer que la tapisserie ait trouvé

dans cette expression parfaitement décorative, son éloquence la plus accomplie. C'est toujours cette même unanimité du talent, voire du génie, mais du génie docile, qui nous séduit. Le Brun, pendant près de trente années, dirigea officiellement le chœur des

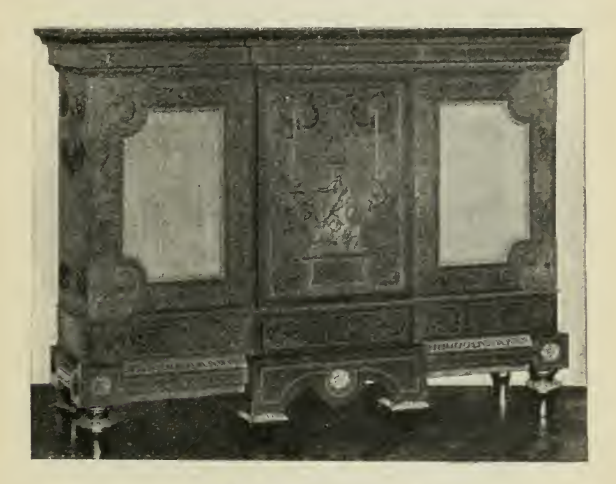


Fig. 137. — *Bas d'armoire* (Musée du Louvre).

harmonies traditionnelles et classiques avec un ensemble parfait, d'autant plus que Louis XIV, tout comme François Ier, n'hésita jamais à faire venir en France les artistes qui brillaient à l'étranger. Mais qui démêlera parmi toutes ces productions majestueuses, dans cette fusion de la beauté, l'apport de ces étrangers ? Nous les avons neutralisés, ils sont en-



Fig. 138. — *Panneau de tapisserie.*

globés dans notre génie, et c'est pêle-mêle que leurs



Fig. 139. — *Chaise cannée.*

noms viennent sous notre plume ; la consonance de ces noms, plutôt que la personnalité de l'œuvre, les écartant de notre nationalité. C'est Monnoyer, Desportes,

Bonnemer, Nicolas Loir, Van der Meulen, de Platenberg, Martin dit des Batailles, de Genoels; c'est Cussart, Bon Boulongne, etc., peintres du plus grand mérite et dont le talent spécial fera maintenant merveille dans la tapisserie.

D'autre part, Le Brun en personne donnait des modèles inoubliables, tantôt se conformant, dans ses cartons, aux strictes ressources techniques de la tapisserie, selon encore les modes décoratifs adoptés précédemment, avec notamment sa série des *Châteaux*, des *Saisons*, des *Mois*, des *Éléments*, tantôt renonçant à marcher dans les sentiers battus, au mépris même des exigences matérielles de la tapisserie, exécutant alors de véritables tableaux.

Cette dernière pratique obligea le grand artiste à des colorations de laines renouvelées des tapisseries anciennes, à des recherches de tonalités dont la reproduction de son *Histoire d'Alexandre*, des *Actes de la vie du Roi*, de l'*Histoire de Moïse*, sont des témoignages. Mais la fantaisie de Le Brun ne devait pas s'arrêter là, et son innovation du modèle peint à l'huile, en place du précédent carton dessiné et colorié, compliqua souvent le métier du tapissier qui, par la suite, devait exécuter, la mort dans l'âme, des tableaux sans aucun sens décoratif, c'est-à-dire en contradiction avec le but même de leur réalisation. D'où une décadence fatale de cet art, par la suite.

Toutefois, Charles Le Brun ne faillit jamais, dans ses peintures, à l'esprit ornemental. Essentiellement décorateur ainsi que son école, il naquit au contraire,



FIG. 140. — *Table-console surmontée d'une statuette équestre de Louis XIV* (Palais de Versailles).

pour la tapisserie, qu'il modifia seulement au goût de son époque et de son roi dont il refléta à ravir la majesté, l'orgueil. Il faut voir la richesse inventive des bordures qui encadrent les tableaux tapissés de Le Brun, la magnificence de ces emblèmes, de ces

cartouches, de ces moulures ornées où les fines arabesques et les figurines jouent dans l'envolée des draperies, dans la coulée des guirlandes de fleurs, dans l'amoncellement des trophées.

Au résumé, Le Brun et les maîtres à sa suite, avec leurs compositions sévères, ont indiqué une unité de grandiose qui, dans la tapisserie (nous savons qu'il en est de même pour la peinture) n'a jamais été dépassée et, d'ailleurs, la technique de la tapisserie donna parallèlement alors, son plus bel effort.

Puis à Colbert succédera Louvois, qui ramènera la tapisserie à une sobriété mal en rapport avec la beauté de sa matière et, après avoir supprimé les fils d'or et d'argent précédemment usités, le nouveau ministre s'en prendra au mérite même de Le Brun. Ce sera l'avènement de Mignard, irréconciliable ennemi du célèbre intendant des Beaux-Arts sous Louis XIV. Mignard au déclin de la vie, n'administrera guère que platoniquement la fameuse manufacture, dont la source de chefs-d'œuvre néanmoins ne sera pas tarie, tandis que les vestiges de ses traditions et de son organisation primitive dureront encore jusqu'à la Révolution.

Après Mignard, auteur des beaux modèles de la galerie du château de Saint-Cloud, Mansard et Robert de Cotte prendront l'heureuse suite — moins luxueuse cependant car l'argent est rare — et ils

termineront la *Tenture des Indes* d'après Monnoyer,



Fig. 141. — *Fauteuil canné.*

Yvart, Bonnemer, entre autres adaptateurs d'une suite de tableaux offerts à Louis XIV par le prince de Nassau. On commence aussi à tisser *les Mois gro-*

tesques d'Audran, lorsque survient la mort de Mansard de qui Louis XIV prend — d'une manière si imprévue — la place, en se déclarant l'ordonnateur suprême et le surintendant de ses propres bâtiments, assisté en cette tâche par le duc d'Antin, placé sous ses ordres.

Mais, sans nous arrêter à ce dernier acte d'autorité d'un souverain dont l'âge avait encore accusé les présomptions, signalons, à l'avantage de son goût éclairé, la fondation, parallèle à celle des Gobelins, de la célèbre manufacture de tapisseries de Beauvais. A Beauvais, on exécuta ces tissus pour meubles, écrans, portières, avec décors de fleurs, d'ornements ou de natures mortes, d'une grande finesse, qu'il nous est donné d'admirer encore de nos jours où la fabrication luxueuse n'a pas ralenti sa renommée.

A Louis XIV revient aussi le mérite de la réorganisation des anciennes fabriques de Felletin et d'Aubusson.

Disons, en terminant le chapitre de la tapisserie, que les chefs-d'œuvre sortis de la manufacture des Gobelins étaient le plus souvent donnés en présent, soit aux souverains, soit aux personnages à qui le roi voulait témoigner sa faveur, et que les riches particuliers pouvaient aussi se procurer les fameuses tentures sur commande.

Il faut constater encore que les Gobelins s'étaient

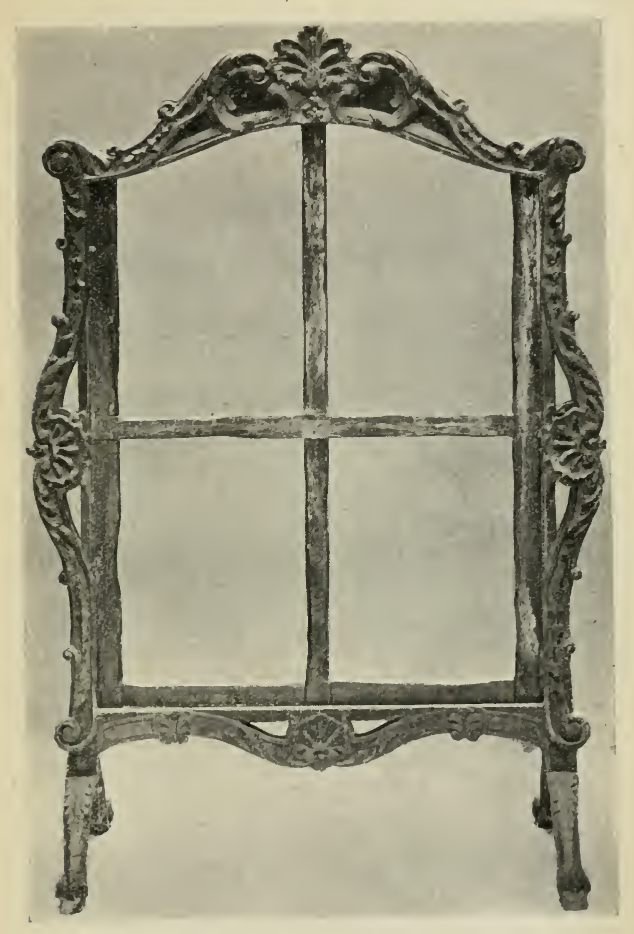


FIG. 142. — *Bois d'un écran.*

spécialisés dans la reproduction des sujets allégoriques, historiques ou mythologiques, des portraits et des tableaux de genre, tandis qu'à Beauvais, la production relevait exclusivement de l'ornement; la tapisserie de Beauvais ne put du reste prétendre aux grands effets décoratifs des Gobelins et sa tâche, plus humble, consista de préférence en la garniture des meubles, écrans, coussins et autres tentures plus essentiellement mobilières. Quant aux autres tissus, ils vont retenir un instant notre attention.

Le satin fut très en vogue à la cour. Peint, ainsi que le gros de Naples et le velours, il varie volontiers des tapisseries de laine. On le brode, il est aussi broché, à fleurs d'or, sa magnificence ne connaît pas de bornes, d'autant qu'il veut rivaliser avec les belles conceptions du décor chinois. En dehors du satin de la Chine, Marcelin Charlier, à Saint-Maur, près de Paris, fabrique également, grâce à la faveur de Louis XIV, le précieux tissu. Et l'on dit que le roi poussa son amour pour les étoffes brillantes, jusqu'à faire couvrir de satin rouge les matelas de Mlle de La Vallière !

Du côté de la soie, la manufacture de Lyon prend, au XVIIe et au XVIIIe siècle, un nouvel essor, grâce à Charlier déjà nommé, grâce aux manufacturiers lyonnais Duc, Marsollier, Reynon; grâce enfin à l'illustre Jacquart dont les métiers devaient révolutionner l'industrie de la soie, au point que celle-ci ne fut jamais

aussi florissante qu'à ces époques. Dans cette belle période, il faut aussi retenir les noms du teinturier Girardon, de Grégoire, à qui l'on doit des beaux tissages en velours de soie d'après des tableaux de



Fig. 143. — *Banquette.*

Philippe de Lasalle, dessinateur, mécanicien et fabricant, aussi expert en les trois qualités.

Passons sur le taffetas, d'ailleurs fort apprécié sous Louis XIV, et arrêtons-nous au velours non moins goûté alors. Nous retrouvons, ici encore, le nom célèbre de Charlier qui, toujours dans sa manufacture de Saint-Maur où ses soies n'étaient pas moins réputées

que ses satins, donna au velours sa perfection en France.

A noter aussi, parmi les dessinateurs appelés à décorer le velours, le fameux Bérain. Velours cannelé servant de fond à des broderies, garniture chère à tant d'ameublements de l'époque ; velours de Gênes, velours frappé ou ciselé, autant de variétés dans le prétexte de beauté, mais le culte de Louis XIV pour le brocart est encore plus marqué.

Cette somptueuse étoffe de soie, brochée d'or ou d'argent, devait nécessairement accompagner le décor magnifique qui nous occupe. C'était la matière précieuse, assouplie, qui convenait le mieux à l'accompagnement des lambris étincelants ; c'était le rehaut le plus en harmonie, le plus digne de l'incommensurable orgueil, de tout cet éclaboussement de luxe.

Bref, avant de toucher quelques mots de la dentelle, pour son complément de richesse, il faut retenir, dans tous ces tissus, plutôt leur fermeté que leur caresse, plutôt la chaleur de leur coloris que leur fraîcheur. Les plis majestueux n'appartiennent pas aux étoffes de gaze ni de linon et, d'autre part, les fleurettes ne s'accorderaient pas avec le sérieux de l'époque. On est aux grands ramages, aux fonds criards, et les soieries de Lyon affectionnent le décor de fleurs disposées en rinceaux.

Nous voici arrivés à la dentelle qui, sous Louis XIV,

va lutter avec succès contre l'industrie étrangère, et,



Fig. 144. — *Chaise cannée.*

en attendant que les points d'Argentan et d'Alençon, particulièrement légers et élégants, viennent délicieusement parer les costumes qui naîtront, aussi légers

et élégants, dès la fin du xviie siècle, nous voyons les grands seigneurs, à la suite du Roi Soleil, arborer à leurs canons, à leurs manchettes, jabots et bas-de-chausses, de belles dentelles.

Dans l'ameublement, on recourt de même à la guipure, aux délicates Valenciennes, et l'exemple de cette décoration vaporeuse s'étend jusqu'aux églises.

Mais nous reviendrons sur la dentelle lorsque nous parlerons du costume et, avant de la quitter ici, à l'état de rideau ou de garniture de toilette, nous insisterons plutôt sur l'intention de sa richesse présente que sur son désir de mièvrerie. Ce n'est qu'au xviiie siècle que la dentelle s'emparera de la grâce, dans son temple : le boudoir. Pour l'instant, son luxe est seul recherché, il ne s'agit point encore uniquement de coquetterie. Nous en dirons autant de la broderie, si fort prisée cependant sous Louis XIV, mais à vrai dire moins « personnellement » pratiquée que sous Louis XV, où l'on brodait jusque dans les casernes... Le siècle du Grand Roi fut celui des hommes, ne l'oublions pas, et le règne des femmes sera marqué par le xviiie siècle. Ici une mâle expression, là une délicieuse faiblesse. Les styles sont l'image des mœurs, la formule des caprices du goût flatté par la mode — toujours la réaction de quelque chose ; les styles sont aussi le reflet physique de l'individu bercé ou fouetté dans son intellect, par la littérature tour à tour noble, tendre, artificielle ou vraie,

selon les génies que la fantaisie agrée sur l'heure. Et il s'ensuit toute la différence des styles entre eux, tout leur contraste né du seul plaisir de changer dans une société nouvelle.

Pour l'instant, nous sommes sous la férule d'un



FIG. 145. — *Table-console* (Palais de Versailles).

homme — il importe de le rappeler au moment où nous signalons des « mignardises » sur la vertu desquelles on pourrait se tromper.

Nous allons parler maintenant de la faïence de Rouen qui, avec Poterat et Brument surtout, atteignit à son apogée, vers 1699. Lorsque la vaisselle d'or, de vermeil, d'argent, eut été envoyée, de par les édits

royaux, à la Monnaie, la faïence devint en vogue et si, auparavant, les faïences étrangères avaient été déjà adoptées par les personnes de haute condition, tout le monde, sans distinction de rang, se rabattit, lors de la débâcle économique, sur les créations céramiques nationales; d'où l'essor de la brillante fabrication rouennaise, suivie de près par la non moins délicate production de Moustiers. On connaît la beauté des faïences de Rouen à décor polychrome, à décor ocré, à décor rayonnant, symétrique, à décor chinois, japonais, à la corne, et les faïences de Moustiers ne sont pas moins réputées, soit qu'elles reproduisent en camaïeu bleu les charmants dessins d'Antonio Tempesta, soit qu'elles s'inspirent des modèles du Bérain et plus tard de Claude Gillot, toujours monochromes, soit qu'elles apparaissent fadement polychromes, dans la suite, avec de timides médaillons enguirlandés de fleurs.

Deux mots ensuite du bijou, qui vient tout naturellement clore ce chapitre de l'art décoratif.

Sous Louis XIV, le bijou sera majestueux et enflé, somptueux et un peu lourd, comme tout à l'entour. Les pierres précieuses et les riches étoffes (dont nous parlerons au costume), rapportées par Tavernier et Chardin de leurs voyages en Europe, viennent bien à leur heure, et le diamant, naturellement, sera le joyau préféré, tandis que le métal n'offrira plus qu'un inté-



FIG. 146. — *Écran.*

rêt secondaire. Mazarin s'est plu à réunir des gemmes splendides, et il léguera les plus remarquables à la Couronne de France (le « Mazarin » notamment, diamant à cinq pans, de la plus belle eau, figure au Louvre, dans cette collection nationale), à la reine et au duc d'Anjou.

Dans les cheveux et dans la parure des femmes, ce ne sont que bouquets et nœuds de rubans sertis de diamants et de pierreries; même, le roi, les princes et les dames de la cour, en couvrent leur vêtements. C'est ainsi que s'achève, dans une opulente et massive manifestation de la fortune, la confusion des bijoux élégants et ciselés de la Renaissance. Le goût de paraître a détruit certaine délicatesse purement artistique du passé, mais on y gagne un coup d'œil inouï.

Du bijou à la cassette, il n'y a qu'un pas. Voici, en dehors des cassettes de mariage dues à Boulle, qui tiennent plutôt du meuble, les cassettes « de nuit », alors très en faveur. Les cassettes de nuit conviennent aussi bien aux hommes qu'aux femmes; elles contiennent par exemple : « une thoilette, un bonnet de nuit, un estuy à peignes, un miroir et autres ustensiles ».

Aussi bien, ces cassettes, que l'on s'attendrait à ne voir que dans la chambre à coucher de Vénus, dégénèrent en cantines entre les mains d'Apollon — du roi, si l'on préfère. Mais la cantine de Louis XIV est en

or; en or sa « chocolatière », en or les gobelets, salières, cuillères, salves (soucoupes sur lesquelles on pré-

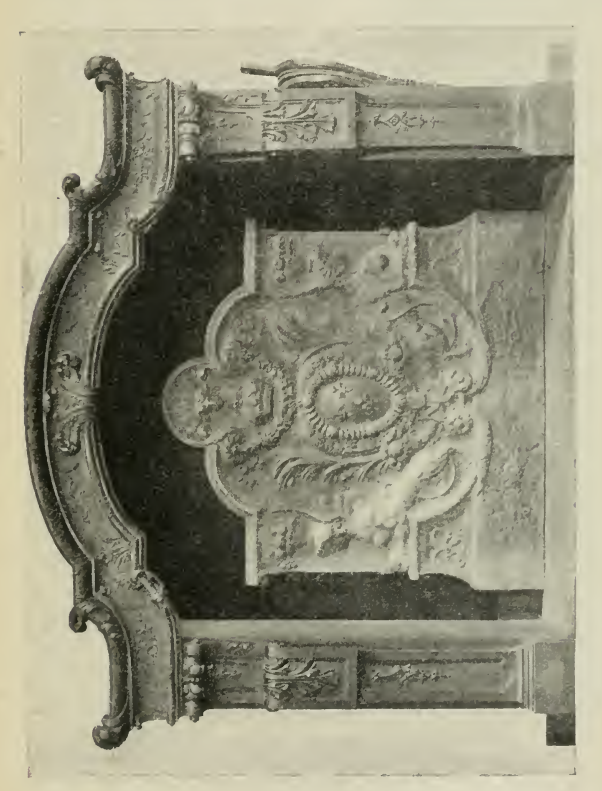


Fig. 147. — *Cheminée en bois sculpté et plaque de cheminée* (Musée des Arts décoratifs).

sentait certains objets à un prince), bouteilles, etc., qui constituent la cantine marquée des deux fameux L.

Et la cassette, où nous aimerions à ne contempler

que le feu des bijoux, que de jolies fanfreluches féminines — et il y en eut de magnifiques dans le genre — s'abaissera encore à n'être qu'un coffre à dessins! Il est vrai que ce seront des dessins de Van der Meulen, de Pierre Mignard.



FIG. 148. — *Torchère.*

Il n'empêche que la cassette, devenant aussi bien un meuble masculin qu'un meuble féminin, ne nous étonne pas dans ce siècle où la superbe des hommes écrasa volontiers la grâce des femmes.

Néanmoins, le miroir, qu'il soit de poche, de trousse, de main ou de ceinture, ne reflétera que le beau sexe, malgré que le roi — mais il s'agit du roi — « s'habille, se déshabille ou change de hardes » en présence d'un grand miroir que lui tient un valet de chambre; et H. Havard nous apprend que cet objet de toilette sera bientôt avantageusement muni d'un pied ou d'un valet, en souvenir symbolique de la fin d'une incommodité.

De fragilité en fragilité, nous glissons à l'éventail qui, ayant banni la plume, va maintenant s'enrichir de peintures. L'éventail du grand siècle ne pouvait être que majestueux. Le voici tout entier en ivoire, en os; quelquefois aussi en papier, en cuir, en taffetas, en canepin, monté sur or, argent, nacre, ivoire ou sur bois de calembour, fort à la mode à cette époque. Il est plissé et un peu haut; son décor est allégorique. Il sert à deux fins, il évente et préserve du soleil. L'étiquette régit sa contenance, et les femmes ne le quittent ni nuit ni jour. C'est seulement sous Louis XV que l'éventail revêtira des sujets libertins à l'ombre desquels le front se cachera, à peine, pour rougir.



Fig. 149. — *Détail de la torchère précédente.*

Ici, point davantage que la dentelle et la broderie ne nous avaient émus sous Louis XIV dans le sens de la faiblesse ou de la mièvrerie, nous ne considérerons l'éventail comme un jouet féminin. Le décor de

l'éventail Louis XIV répond à la solennité de son geste commandé. Il n'est point encore le complice de la pudeur, il serait plutôt le confident des nobles passions, du moins ne sont-ce que des attitudes qu'il prétend abriter. Mais nous allons parler du costume au chapitre suivant ; nous y compléterons cette physionomie des tissus, des joyaux et des atours accessoires qui touchent encore à l'art décoratif, dans la toilette.





CHAPITRE X

Le Costume

En tête du costume, il faut inscrire la perruque, fondamentale ; revenons-y. Nous avons dit le symbole de cette perruque vaste, dont les boucles dressées, étagées, retombent sur les épaules et sur le dos ; nous savons aussi la majesté que ce fronton de cheveux prêtait à la façade masculine. Blondes, noires, puis blanches, les perruques d'alors empruntèrent toutes sortes de formes, et elles coiffèrent indifféremment gentilshommes, magistrats, médecins, avocats et simples bourgeois, ne rencontrant de résistance que de la part d'une partie du clergé.

Et voyez combien le poids de ces perruques était en harmonie avec le « poids » des personnages qu'elles avantageaient ! Elles ne pesaient pas moins de deux livres et, quant à leur prix, — elles coûtaient jusqu'à mille écus (9.000 francs) — il nous apparaît pareillement d'accord avec l'importance de la majesté qu'elles imposaient, uniformément, sans souci de la valeur personnelle ni de la fortune de chacun. Cette mode était ainsi ruineuse, en raison précisément de sa grandiloquente banalité, et il faut nous souvenir de la perruque légendaire de Chapelain

... Qui de front en front passant à des neveux,
Devait avoir plus d'ans qu'elle n'eut de cheveux,

étant donné que tout le monde ne pouvait renouveler souvent cette ornementation, si onéreuse, de son chef.

Colbert essaya bien d'imposer le bonnet que portaient déjà plusieurs nations, mais il fallait compter sans l'importante corporation des perruquiers dont les chefs-d'œuvre, tant en France qu'à l'étranger, étaient une source de profits considérables pour l'État. Bref, laissons à la perruque Louis XIV son aspect officiel et jetons un dernier coup d'œil sur l'unification de ces visages, qui correspond si étroitement à l'unité du génie de l'heure.

Du côté des femmes, malgré que l'infante Marie-Thérèse ait apporté à la cour, en souvenir des modes



FIG. 152. — *Lustre à cristaux.*

espagnoles, une perruque dont son visage ingrat, d'ailleurs, était rien moins que rehaussé, on adopte, à la suite de la reine et à l'exemple des gracieuses modes françaises créées par les jolies nièces de Mazarin, des coiffures dites la *bertaude*, la *hurluberlu* (qui précéda la « Fontange » et que Mmes de Montespan et La Vallière adoptèrent un moment), la *paysanne* (portée encore par la Montespan, la duchesse de Nevers et par la reine elle-même), etc.

Les cheveux se prêtent naturellement à ces fantaisies, car des édits royaux ont proscrit la perruque, et Mme de Sévigné inaugure aussi cette tombée de boucles spirituelles qui encadrera son joli visage de blonde au teint frais, ainsi que tant d'autres délicieuses figures groupées autour de son talent. Puis voici une mode non moins caractéristique : la coiffure à *la Fontanges*. C'est la favorite du roi, Mlle de Fontanges, qui l'a lancée. Il paraîtrait que le grand vent fut la seule cause de cet événement. L'élue du monarque aurait retenu sa coiffure au moyen d'un ruban ou d'une jarretière qu'elle noua par-dessus; d'où cette parure de cheveux rattachée par un ruban dont les nœuds retombaient sur le front. Parure qui, pendant plus de trente ans, fit les délices des dames de la cour, renouvelée qu'elle était — faut-il le dire? — par des additions de coques, de marteaux nommés *choux*, *tignons*, soutenus par des épingles appelées fir-

ments. Et puis il y eut encore, pour varier le joug de « la Fontanges », des *passagères* ou touffes de che-



Fig. 152 *bis*. — *Lustre*.

veux descendant sur la joue, des *favorites* ou touffes simplement bouclées aux tempes. Et les bouclettes liées par des petits rubans baptisés *meurtriers* se

dénommaient encore *confidentes*, *crève-cœur*, *cruches*, etc.

Une autre transformation de « la Fontanges » — que le XVIIIe siècle conserva longtemps — consistait en une superposition de nœuds ou garniture de rayons, soutenus par un fil d'archal, séparés par des morceaux de toile, et laissant échapper les boucles de cheveux.

Mais Mme de Maintenon embéguinera bientôt toutes ces mèches folles. Ses immenses coiffes de veuve, son air austère, correspondent à cette période de déclin où nous voyons un roi vieilli succomber à une dévotion et à une vertu, en vérité, tardives. La mode anglaise, enfin, préconisera une coiffure plate, tout opposée aux précédentes, jusqu'au moment où les formes pyramidales, qui caractérisent la Régence, apparaîtront suivies de ces édifices insensés, chers à une partie du Louis XV et à Louis XVI.

Ne quittons pas la coiffure sans noter que la poudre n'a point encore disparu. On imagina même, à cette époque, d'inonder les perruques de poudre de farine parfumée et même de farine de fève mélangée à de la mousse de chêne pourrie...

Il est impossible d'évoquer les coquettes chevelures du temps sans y surprendre la retouche autorisée d'un Le Brun, d'un Mignard, présidant à l'artifice du coiffeur, corrigeant, par exemple, l'ajustement des

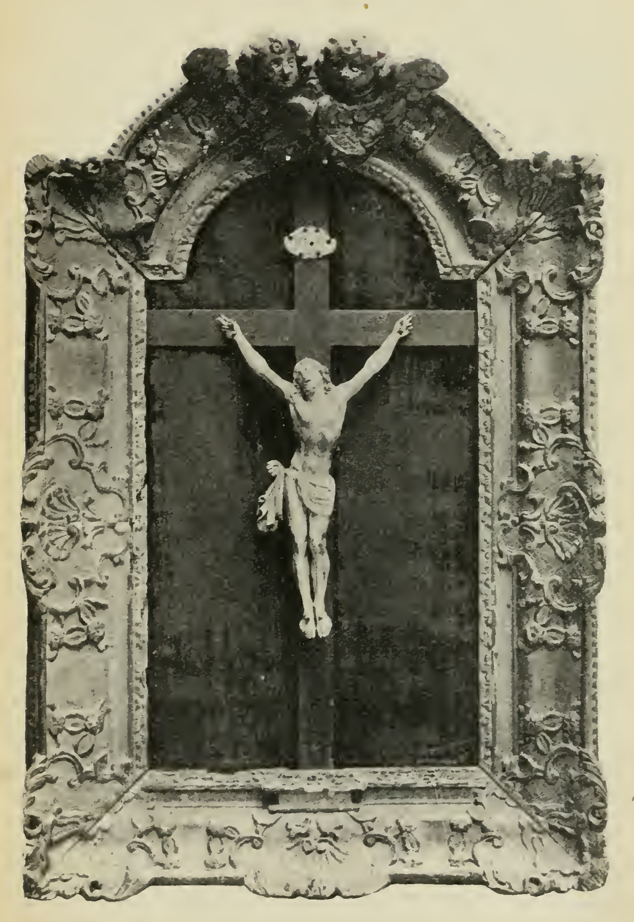


Fig. 153. — *Cadre.*

fils de perles et autres motifs mêlés aux cheveux, que la « Fontanges » nécessitait.

Après la coiffure, le chapeau. Sous Louis XIV, le chapeau, tant celui des hommes que celui des femmes, joue un rôle effacé. Le roi ne pouvant supporter d'avoir la tête couverte — ce qui peut-être motiva la perruque — les gentilshommes avaient pris l'habitude de porter leur chapeau sous le bras et, d'autre part, les coiffes de Mme de Maintenon, comme les « Fontanges », se fussent contrariées d'un couvre-chef. Aussi bien le costume de cour, éternellement d'apparat, eût été bien embarrassé de choisir un couronnement en rapport. Certes, le commun porta des chapeaux de paille et de jonc, armaturés en parasols, garnis de satin, mais est-ce que le commun comptait au temps de Louis le Grand? Néanmoins, le chapeau masculin, malgré qu'il ne remplît guère son but à la cour, se voit à cheval, à la chasse. Il est alors en feutre replié à trois gouttières garnies de larges plumes blanches ou de couleur, bordé d'un galon et orné d'un nœud ou de barbes. A noter que ce feutre a perdu la désinvolture de l'époque précédente; que sa forme est, en quelque sorte, devenue classique, mais qu'elle ne tient point, à proprement parler, du tricorne, qui, lui, fleurira sous Louis XV, rapetissé, dégarni de plumes.

Examinons ensuite le costume des hommes. Sous

Louis XIV, le pourpoint, qui s'était raccourci sous Henri IV et sous Louis XIII, va devenir un justaucorps à basques et il perdra son nom d'origine. Comme il découvre la poitrine, qu'il n'arrive qu'à mi-corps et que ses manches sont courtes, une chemise avec dentelles garnira les parties découvertes.



Fig. 154. — *Pendule et socle de Boulle* (Musée des Arts décoratifs).

Quant à la précédente collerette, dont l'ampleur avait cédé le pas au strict rabat, elle a vécu, et une cravate de mousseline, dont les deux bouts retombent sur la poitrine, après avoir tourné autour du cou, la remplace, tan-

dis qu'un nœud de rubans s'épanouit sur la gorge.

Mais la culotte dite *rhingrave* est plus originale. C'est un court jupon porté par-dessus le haut-de-chausse. Importé d'Allemagne par le comte de Salm, rhingrave (nom donné aux comtes du Rheingau), ce jupon, bafoué vers la fin du règne, avait été adopté par le roi et tous ses courtisans, vers 1670. Les larges culottes ou hauts-de-chausses, de coupe droite, à la ceinture garnie d'œillets auxquels s'attachaient les aiguillettes des hauts bas-de-chausses, s'appela aussi, par extension, une rhingrave. C'est du bas de cette culotte que tombaient les *canons*, ornements en dentelle amples, froncés, enrubannés, très typiques au XVIIe siècle.

Restent les bas, bien tirés sur la forme renflée du mollet. Ce mollet, de la cambrure duquel est très fière la noblesse, sorti désormais de la botte, qui auparavant était admise dans les salons, fait valoir, par sa rotondité, la finesse d'une cheville émergeant à peine d'une petite chaussure décorée de larges rubans aux ailes rigides, symétriques sur les côtés. Ces chaussures, dont les talons de forme conique, pleine, claquent majestueusement sur les parquets, annonçant la démarche importante, sont en bois de hêtre et d'aulne.

Rien d'étonnant à ce qu'alors, on « chausse le cothurne », et la noblesse porte le talon rouge, insigne de son rang.

L'aspect d'un gentilhomme, en somme, est adéquat

à son décor. Perruque immense, pourpoint écourté ou mieux casaquin dont le côté mesquin est racheté par l'ampleur d'une chemise formant ballons à mi-bras et bouffant à la taille, sur la rhingrave; cette rhingrave très étoffée, de couleur sombre, sur laquelle s'étagent, en haut, des coques de rubans clairs qui cernent aussi le casaquin et bordent la base du jupon. Nous nous garderions enfin, d'oublier l'opulence de la cravate de dentelle et celle des canons qui ajoutent encore de la majesté à l'ensemble.



Fig. 155. — *Lutrin* (Musée des Arts décoratifs).

Nous avons dit que le nom de rhingrave, donné à une sorte de

jupon, avait désigné les larges culottes qui lui succédèrent, nous verrons aussi la large culotte bouffer sous le jupon; de même, les bourgeois n'avaient pas abandonné la culotte de Louis XIII qu'ils décoraient seulement de rubans, au milieu de la ceinture et au bas. D'ailleurs, les bourgeois usaient parcimonieusement de la lingerie apparente, et par conséquent, leur casaquin était long aux manches et à la ceinture, lorsque, souvent même, ses longues basques évasées ne tombaient pas jusqu'aux genoux. Un autre vêtement, fréquent dans la noblesse, était une sorte de mantelet ample et rigide, descendant jusqu'à mi-cuisses, et il y eut des costumes de deuil à manches pagodes, des vêtements de laquais largement galonnés, des robes de médecins, etc., dont nous pouvons déguster d'ailleurs toute la variété et la curiosité, dans les chefs-d'œuvre de Molière où les Agnès, les Tartuffe, les Sganarelle, les Valère, mêlés aux « précieuses », aux savants collègues de Diafoirus, aux Scapin, jouent leur comédie immortelle.

Pareillement, nous demanderons aux belles gravures de Callot de nous renseigner sur le costume des « miséreux » de l'époque, mais principalement de ceux de la première partie du XVIIe siècle, et, d'autre part, Le Brun, Van der Meulen nous montreront, dans leurs magnifiques tableaux, les costumes militaires où les vastes bottes rigides sont particulièrement

frappantes. Bref, avant de quitter le costume des

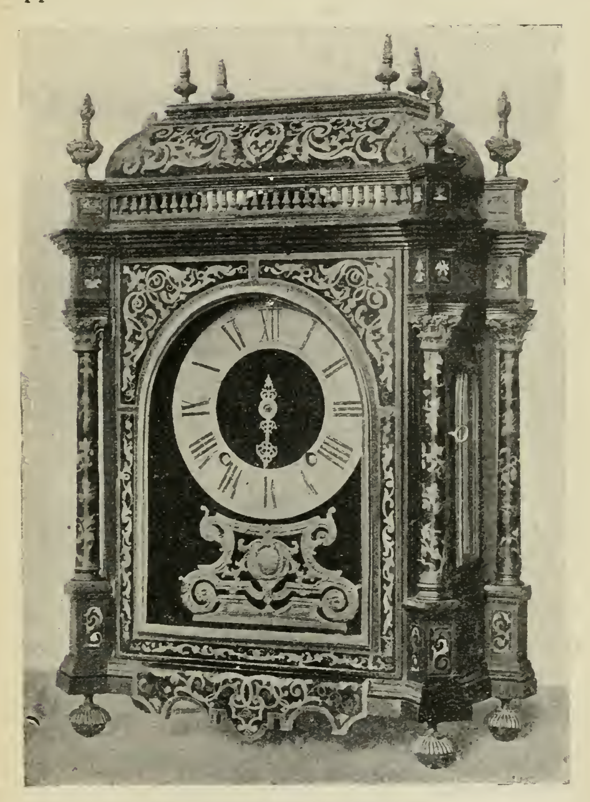


Fig. 156. — *Pendule.*

hommes, constatons que les modes du règne de Louis XIV aboutissent, ni plus ni moins, à travers des

tâtonnements et des incommodités fatales, à la conception de notre vêtement moderne,que la culotte, le gilet, la veste ou l'habit résument.

Nous parlerons maintenant du costume des femmes, qui, de même que le costume des hommes, et davantage que lui, garde en France l'avantage ; les couturiers et couturières de Paris dictant le goût au monde entier.

Chez les femmes, les corsages fermés succèdent aux robes ouvertes au corsage, précédentes. Les corsages à pointes subsistent, très ornementés au long du busc ; et, sur la taille, des pierreries et des perles vraies ou fausses, lorsque ce ne sont pas des cristaux colorés, baptisés « pierreries du Temple », quartier parisien d'où elles proviennent, les parent. Mais les bijoux en simili feront bientôt place à des jais et à des nœuds de rubans, sans toutefois qu'ils abandonnent la parure de la jupe. Pour revenir au corsage, il découvre les bras sous des bouillonnés de linon, et peu à peu, il se décollète, des plissés de gaze en guirlande décorant son encolure. Quant à la robe, elle comporte deux jupes, la première se relevant, de chaque côté, en lambrequin sur la seconde. Et ce sont des agrafes de joaillerie enrichies de pierreries, des nœuds de rubans, qui ménageront l'élégante entrevue d'une jupe sous l'autre.

Si le roi s'est réservé les tissus d'or et d'argent pour

ses propres libéralités, il n'empêche que les tissus riches et amples suffisent à la beauté de ces jupes superposées que des dentelles, des rubans à profusion et des fleurs artificielles s'empressent de garnir. Ce

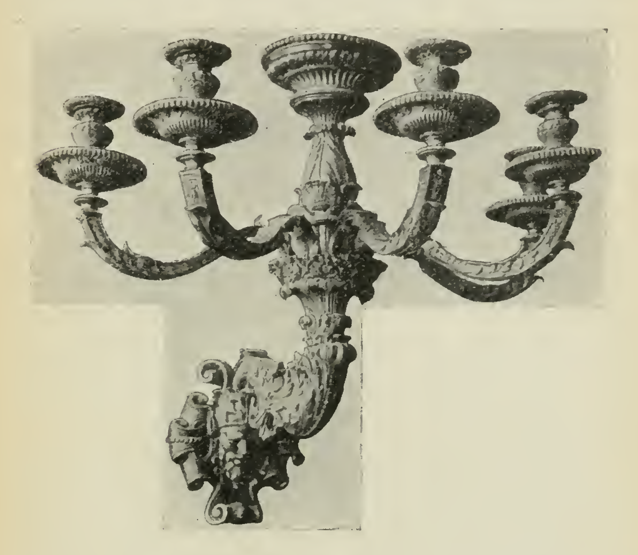


Fig. 157. — *Candélabre ou bras* (Palais de Fontainebleau).

n'est que lorsque la « veuve de Scarron », la prude Mme de Maintenon, sera promue au cœur du Roi Soleil, aux rayons défaillants, que les riches couleurs et les gais atours sombreront dans une harmonie maussade.

En attendant, les *pretintailles* et les *falbalas* encom-

brent la toilette féminine. Les pretintailles sont des ornements en découpures, aux tons parfois ardents jusqu'à la crudité, des bigarrures, des chamarrures un peu hétéroclites, et les falbalas sont des bandes d'étoffe plissée, des volants, symétriquement disposés autour de la robe, mais pendant d'une manière imprévue et pittoresque, à cause de leurs poids qui entraînait le tissu plus léger sur lequel on les appliquait.

Les tissus, au reste, sont édictés, selon les saisons, par le roi. A l'hiver conviennent : le drap, le velours, le satin, les ratines; au printemps et à l'automne : les draps légers; et le taffetas enfin, de même que certaine toile gommée dite *criarde*, parce qu'elle ne pouvait être froissée sans crier, ne doivent être employés que durant l'été.

Bref, après avoir dit que, sous Louis XIV, les manches étaient « pagodes », et que le fichu ou mouchoir de cou, un instant baptisé « menteur » à cause de sa modestie — cette modestie que la rigide Mme de Maintenon altéra en pruderie, ce qui nous vaudra par la suite certaine mante courte dénommée *bonne femme* — avait fait place aux grands cols blancs rabattus en pèlerine comme ceux que portait Anne d'Autriche, nous aborderons la toilette de dessous. Nous reviendrons ainsi sur quelques points intéressants de notre étude.

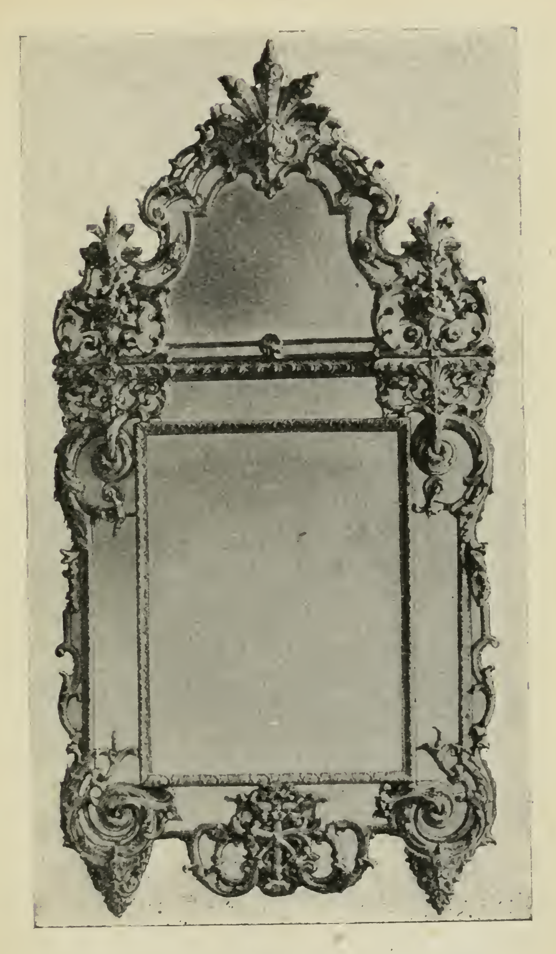


Fig. 158. — *Glace* (Musée des Arts décoratifs).

Le corset d'abord, avec sa commande inflexible, s'impose à notre attention. Sa majesté est symbolique comme son intransigeance, préoccupée d'abord de l'allongement de la taille. Il sert de gaine au corps, tout comme les termes, tant en faveur alors, et les horloges de Boulle, dont il a d'ailleurs, prises à ces dernières, la grâce fuselée et la richesse décorative.

Ses épaulettes sont très ornées et, dans l'ensemble, il est d'une grande richesse. Son encolure se pare d'une *berthe* d'où jaillit en beauté le cou laiteux. La berthe, qui vient de naître, tient à la chemise en toile fine, le plus souvent en toile de Hollande. Mais la rigidité du corset ne convient guère à la révérence et, vers 1688, il s'inclinera de lui-même devant l'étiquette du grand siècle, prosterné devant le Roi Soleil. Et aussitôt, ses bords revêches descendront, des dentelles égaieront aux hanches, ses bords; il deviendra plus souple, enfin, tandis que sa parure de broderies, les pans coupés de sa structure générale, confineront au bijou.

Passons maintenant, sur ce corset un jupon recouvert de dentelles et autres fanfreluches et nous aurons le spectacle aimable qui précède le ravissement délicieux que le XVIIIe siècle, achèvera de réaliser.

Corset encore lacé par devant, autorisant, par sa souplesse, l'assoupissement sur un lit de repos, mais encore éloigné des voluptueux alanguissements du



Fig. 159. — *Candélabre-applique.*

boudoir. Corset aux soyeuses épaulettes dont les coutures sont cachées par de fins lisérés de couleurs.

Voici les bas, ensuite. Les bas de soie ou de laine provenaient initialement du château de Madrid, où Louis XIV avait établi une fabrique; puis, un grand nombre de villes, Dijon, Sens, Marseille, Nîmes, entre autres, revendiquèrent le droit à cette industrie et l'on retient surtout les bas merveilleux tissés au château de Madrid, qui gantèrent les fines jambes des élégantes du temps. Bas brodés de fils d'argent et d'or, bas semés de paillettes, autant de gaines délicates.

Comme la gaine aboutit au soulier, nous signalerons au passage, sa beauté correspondante. Certes, avec leurs talons si élevés que les femmes semblaient être sur des perchoirs, la grâce, mesurée à l'équilibre, devait être relative; mais combien ces souliers étaient jolis ! Voyez-les tout galonnés d'or, en soie, en fine peau, constellés de bijoux, de véritables diamants ou de cailloux du Rhin ! Remarquez le luxe des boucles qui encore les rehaussent !

Mettons que ces fragilités, amendées néanmoins par le bruit du talon scandant la marche, conviennent peu aux pas austères, mais nous n'en sommes point encore au luxe que la chaussure atteindra sous Louis XV, et d'ailleurs, le soulier Louis XIV est cam-

bré. La cambrure est la marque du temps, il n'y faillira pas.

Touchons maintenant aux accessoires. Voici l'ombrelle recouverte en soie, et le parasol, d'où elle dérive, est devenu moins monumental au bout d'un manche moins long. Cependant, lorsqu'il abrite quelque princesse à cheval, il affecte l'allure imposante d'un dais, et, tendu d'une étoffe d'or bordée d'un motif à baldaquins crénelés, couronné d'un panache de plumes d'autruche, il commande alors le port robuste d'un laquais, tandis que l'ombrelle nécessite simplement le bras d'un négrillon.

On ignore encore le parapluie, le carrosse en tient lieu; en revanche, la canne, sur laquelle s'appuie aussi



Fig. 160. — *Horloge à gaine, de Boulle* (Palais de Fontainebleau).

bien la majesté des hommes que celle des femmes, est en vogue. Au bout du geste que la canne relève, le buste dans la marche, suit le mouvement altier que la tête domine et l'on se figure mal une promenade à Versailles qui ne serait pas appuyée sur cette manière de sceptre.

Cannes hautes en ébène, en ivoire, aux pommeaux d'or et d'argent ciselés; à boules, à béquilles, à potence.

Avant de parler des gants, jetons un coup d'œil sur le bijou qui brille à cette main nue ; il provient de chez Gille Légaré, auteur également de cette belle broche appendue à la berthe que nous admirons au col de notre précieuse supposée. Voyons-la maintenant mettre ses longues mitaines ou bien ses gants en dentelle de point d'Angleterre, à moins qu'elle ne gaine ses doigts fuselés d'une peau de castor bordée de peluche. Les gants se font aussi en velours fourré pour l'hiver et l'on varie la beauté des mitaines en les brodant de fils d'or et d'argent; sans compter qu'il y a des gants en chevreau tellement fins qu'ils pourraient passer dans une bague. Les gants enfin sont sans boutons, et parfois des croisillons de rubans les ornent ou bien des nœuds les ferment sur le côté. Ils montent jusqu'au coude, en attendant les mitaines retournées qui retomberont gracieusement sur les mains de Marie-Antoinette, en attendant que les *merveil-*

leuses, sous le Directoire, aillent bras nus. D'une façon générale, les gants sont très goûtés sous Louis XIV : gants à crispins des mousquetaires, gants parfumés à la frangipane, à la peau d'Espagne, à la Phyllis.



Fig. 161. — *Gaine.*

Nous évoquerons les fourrures, après cette vision du bras nu qui va s'enfouir aussitôt au sein d'un chaud manchon suspendu à un cordon dit *passe-caille*.

Dans ce manchon de martre zibeline, ce bras nu rencontrera quelque singe au contact duquel il frissonnera. Le petit chien bichon ou le singe étaient les élus favoris de cette douce retraite.

Mais il faut nous borner à ce court exposé où nous tâchâmes d'exprimer ce luxe particulier à la toilette

du temps. En terminant, nous insisterons sur le choix des matières qui présidèrent, non à cette coquetterie, mais à cette magnificence. Louis XIV flatta unanimement toutes les beautés,sans faillir à la mièvrerie. Les moindres corporations ouvrières susceptibles de rehausser son prestige reçurent ses précieux encouragements; il supprima, au nom de l'art, les édits modérateurs, les lois somptuaires que son père avait cru devoir promulguer. Et dans une grandiose envolée, il résume une époque éblouissante ; il marque le point culminant des réalisations idéales.





CHAPITRE XI

Quelques mots sur les styles, après Louis XIV

Les fines dentelles appartiendront aux époques qui vont suivre. Sous Louis XIV, la dentelle, encore lourde, se porte plutôt à plat. Il y a entre ces légèretés et l'ère grave, empesée, guindée, qui les précéda, une analogie frappante. La cambrure du soulier n'est pas moins symbolique. Nous allons voir ensuite naître le balustre à mollet, de la suggestion même du mollet humain, de ce mollet d'acier que l'usage des carrosses va faire jaillir de la botte.

L'observation est de H. Havard (*Histoire et Physionomie des styles*); elle s'accorde judicieusement avec notre idée des systèmes constructifs, tant du monu-

ment que du meuble, d'ailleurs solidaires, inspirés à la fois des mœurs et de l'individu. « Les rues étaient si remplies de fange, au début du règne de Louis XIV, que, jusqu'à la venue du carrosse, les hommes qui, depuis deux siècles, avaient pris l'habitude d'être constamment bottés, obligés ou de patauger dans la boue ou d'être toujours prêts à monter à cheval, n'abandonnèrent guère leurs bottes.

« Or, la vue d'une jambe seulement gainée dans un bas, en « jarretier » comme dit Brienne, ses rondeurs suggestives, ses fines attaches, ses renflements harmonieux, impressionnèrent à ce point les regards que partout dans le mobilier, la colonne droite et rigide, mise en vogue par l'architecture classique, fut remplacée par des formes « à mollet ». Les piétements de chaises, de tables, les quenouilles des lits furent gratifiés de renflements significatifs, applications d'autant plus naturelles qu'on avait déjà pris l'habitude d'identifier les principaux meubles à bâtis avec ceux du corps humain. On disait les pieds, le dos, le siège d'une chaise, les pieds et l'entrejambe d'une table, etc.

« C'est ainsi que ce nom de mollet fut même appliqué au balustre, petit pilastre renflé vers son milieu et composé de quatre parties : le *piédouche* qui sert de base ; la *poire*, nom donné à la partie renflée ; le *col* qui va en s'amincissant; et le *chapiteau* qui couronne le tout ; si bien que balustre et mollet étant

quasiment devenus synonymes, on appela les meubles à pieds renflés « des meubles à balustre ».

« On sait, conclut l'auteur, que l'intervention du balustre à mollet ne se borna pas à l'ameublement. Il commence, dès le XVIIe siècle, à jouer dans l'architecture un rôle considérable qui, même de nos jours, est demeuré important. »

Or, le spectacle des fameuses bottes précédentes dut avoir sa répercussion dans le mobilier qui sans doute modela ses fûts de colonnes sur une jambe raide, tout d'une venue.

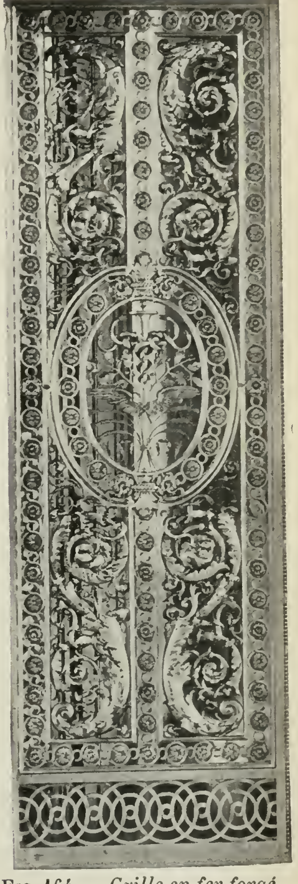


Fig. 164. — *Grille en fer forgé.*

D'autres nombreux exemples de l'influence naturelle probable sur l'esthétique, pourraient être cités. C'est la feuille d'acanthe donnant l'idée du chapiteau corinthien ; ce sont les cornes du bélier inspi-

rant le chapiteau ionique ; c'est le cèdre *déodora*, aux étages de branches déchiquetées allant en diminuant jusqu'à son sommet, faisant penser à la pagode ; c'est la réunion en haut, des branches d'une rangée d'arbres, source de l'arcade gothique ; c'est un modèle phtisique, Simonette Catanea, nous procurant la joie d'une créature émaciée, adorablement languissante sous le pinceau de Botticelli ; ce sont les cariatides, les atlantes, remplissant l'office de colonnes, ployant sous le poids des architraves, en souvenir de la défaite des citoyens de Carija et de celle des Lacédémoniens. Ce sont aussi les formes lourdes et opulentes des Flamandes se reflétant jusque dans le mobilier du temps de Louis XIII et un peu au temps de Louis XIV, tout comme auparavant l'esthétique féminine de la Renaissance avait été séduite par une déformation, pour ainsi dire ethnique, dont les femmes de Jean Goujon, entre autres, au torse un peu écourté sur de longues jambes, résultante de l'habitude de monter en croupe, nous sont une preuve.

Qui sait enfin — car il faut nous borner dans cette énumération interminable — si les créatures adipeuses que notre pensée rattache à l'époque du carrosse, de la chaise à porteurs ou de la chaise roulante usitée dans l'intérieur, ne durent pas leur embonpoint au manque d'exercice ! Voyez les solides pilastres succédant aux frêles colonnettes, les carnations potelées,



Fig. 165. — *Candélabre à cristaux.*

massives, à l'image des femmes d'un temps, remplaçant la grâce fuselée représentée par les femmes d'un autre temps.

Nous avons tâché, d'ailleurs, d'identifier le fauteuil magnifique de Louis XIV avec le personnage auquel il s'adressait, aussi magnifique. Fauteuil plus masculin que féminin, trop vaste pour le juste déploiement de la joliesse, aux bras trop carrés pour recevoir le geste rond, capitonné sans excès pour seulement aider à la noblesse du maintien. Fauteuil solidement bâti, anguleux comme la révérence du temps, doré comme un soleil. Fauteuil qui, placé parmi des meubles du XVIII[e] siècle, semble les toiser du haut de sa grandeur, impassible devant le sourire des « bergères » capitonnées, résistant de toute sa raideur à la désinvolture des axes chavirés, à la cabriole des lignes capricieuses dont tous ces meubles Régence et Louis XV furent, après lui, la reposante image.

Au moment où les « vertugadins » exagéraient, sous Louis XIII, l'engoncement des hanches, les chaises sans bras, uniquement accessibles à l'ampleur excessive des jupes, étaient seules en faveur, et nous verrons le toit ou ciel des chaises à porteurs, prêt à se lever, pour permettre aux jolies titulaires des perruques monumentales, principalement usitées sous Louis XVI, non pas seulement de se tenir debout, mais encore de s'asseoir. La fonction crée l'organe

tout comme la nécessité contraint le meuble. C'est



Fig. 166. — *Pendule.*

l'expérience de la commodité qui a résolu le meuble idéal, et cela nous rassure en même temps sur la beauté de ce meuble, puisque l'architecture moderne

prétend que les besoins ne sont satisfaits que lorsque la forme et la formule esthétiques sont bonnes.



Fig. 167. — *Torchère.*

Mais passons; nous voulons en venir à la comparaison des XVII[e] et XVIII[e] siècles, qui va maintenant nous retenir. L'influence morale n'est pas moins intéressante à étudier que la suggestion physique; les deux actions s'exerçant même, parallèlement.

L'amour des femmes va succéder au respect des hommes; du moins, le respect des hommes succombera-t-il aux pieds des femmes, c'est tout un état d'âme différent. Lassé des rigueurs de l'étiquette fatigué de faire la roue, l'homme-paon aura une défaillance. Déjà le Roi Soleil, au déclin

de son astre, s'est rendu à la domination de la dévote Mme de Maintenon et la ligne inflexible de son style a connu des incartades qu'Apollon vieilli n'a pas gourmandées. Déjà sous Louis XIV, en un mot, l'esprit de la Régence avait débuté; Sa Majesté enfin, avait daigné sourire aux « magots » d'un Claude Gillot, d'un Watteau, d'un Teniers, avant de fermer les yeux.

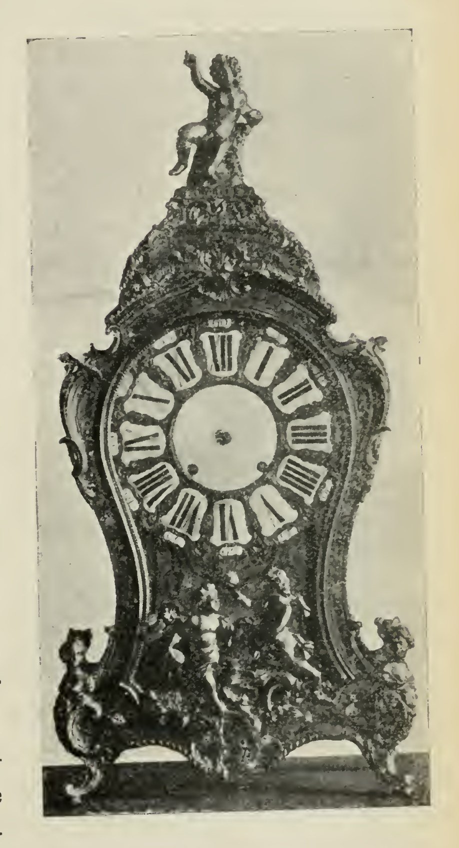


Fig. 168. — *Pendule.*

Toutefois, n'assimilons pas ce relâchement plutôt indécis, de la ligne rigide, à ces rocailles italiennes intronisées d'ailleurs en France,

dès le XVI[e] siècle et que Louis XIV acheva de nationaliser sous son règne (témoin les fontaines et mascarons du palais de Versailles). Il importe donc de ne pas confondre ces excentricités avec la stylisation du coquillage agrémenté, chère au style Régence *rocaille* ou *rococo*.

Ceci posé, nous attendrons la mort de Louis le Grand pour assister à l'enterrement de la majesté, au triomphe de la gaîté, de l'abandon, sur la gravité. Si déjà auparavant, comme nous l'avons indiqué, certain flottement a été remarqué dans l'alignement des panneaux, dans l'acuité des angles, moins volontaires, dans le décor un peu plus amène, l'éclipse du Soleil sera le signal d'une allégresse.

Dès la Régence et sous Louis XV, le geste, tout comme la ligne, s'arrondira. Les descendants des surhommes précédents daigneront s'incliner devant la femme, et le meuble fera de même pour recevoir galamment ses formes. Que vaut le rembourrage des sièges de Louis XIV à côté du capiton moelleux de la suave « bergère » ! Que devient le vaste lit d'apparat d'hier, avec sa farouche balustrade, perdu dans une pièce immense, à côté du nid douillet d'aujourd'hui ?

Et voyez avec quelle douceur maintenant le geste gracieux est accueilli, par ces boiseries arrondies, par ces bras de fauteuils contournés, suivant le galbe du bras nu qu'ils caressent ; voyez aussi combien les

pieds de ces meubles ont des façons de révérence dans leur torsade capricieuse sous le siège.



Fig. 169. — *Chenet.*

Les angles sont maintenant tombés, et c'est tout un sourire auquel répondent des peintures aux sujets folâtres ; toutes les hardiesses de Cupidon en image. L'héroïsme succombe à l'amour; on s'infléchit à l'unisson dans la grâce et la galanterie ; les favorites seront à la fois reines et ministres. Watteau, Boucher, Fragonard ont mis en fuite le grand tableau classique, et ils prétendent que leur art vaut le précédent dans des œuvres seulement moins prétentieuses, plus affranchies.

Et ils ont tellement raison, que les sculpteurs Bouchardon, Guillaume Coustou répondent à leur génie

et que des architectes comme Robert de Cotte, Gabriel, emboîtent le pas ; ce dernier cependant avec moins d'originalité, mais tous deux avec autant de mérite devant la tradition.

D'autre part, dans le mobilier, Cressent, Oëben, les frères Martin, n'auront pas moins d'éclat que leurs prédécesseurs, si toutefois leurs créations sont seulement de dimension plus réduite que les précédentes. Aussi bien le goût du jour est au joli, et si le mouvement du meuble connaît une tourmente inédite, il n'en est pas de même du geste, moins large, coquet au lieu d'être solennel. D'ailleurs, au meuble pesant et vaste succède agréablement le meuble léger et portatif qui augmente en nombre, correspondant à ce besoin de confort qu'il faut maintenant servir en ses moindres exigences.

Examinons ensuite les autres phénomènes qui s'opéreront après la mort de Louis le Grand.

Dans les lambris, les panneaux, au plafond, les ornements chavireront ; les fraîches étoffes souriront, en place des grands ramages et des tons crus, des fleurettes, des bandes étroites, agrémenteront légèrement les soies et les satins, tandis que l'on deviendra plus discret. D'une manière générale, tout à l'entour se rapetisse, s'amenuise. Aux grands appartements succèdent les petits appartements, aux grands meubles les petits ; le décor se resserre enfin autour des

petits-maîtres, et l'intimité comme le confort, naissent.

Lorsque Louis XVI montera sur le trône, il trouvera le palais de Versailles défiguré par les distributions que son prédécesseur y avait ordonnées. « L'axe public du château avait disparu ; dans la monarchie comme dans le château, la pensée de Louis XIV avait été mutilée, et on ne devait plus la rétablir. »

Cette métamorphose, cette réaction, à vrai dire, charmantes, s'opérèrent à la voix des philosophes et des encyclopédistes. C'est l'avènement de l'*esprit nouveau*, avec des génies comme Jean-Jacques Rousseau et Diderot, avec Voltaire,



Fig. 170. — *Torchère.*

ce dernier dont la verve badine et satirique reflète parfaitement ce XVIII[e] siècle singulièrement élégiaque, en pleine jouissance.

Le règne tyrannique de Louis XIV avait imposé une langue et un art, à vrai dire, souverains. La gloire de nos grands hommes assura à la civilisation d'alors, courtoise, fine et polie comme la civilisation d'Athènes, quelque chose de la majesté de la puissance de Rome au siècle d'Auguste. Avec la Régence, changement de front, la grossièreté des mœurs entraîne la décadence des salons. La politesse exquise de l'hôtel de Rambouillet dont Louis XIV vieilli et l'austère M[me] de Maintenon étaient les derniers remparts, sombre soudain dans le libertinage quelque temps comprimé.

Sentez-vous l'analogie entre le relâchement des mœurs et le tarabiscotage de la ligne ? Philippe d'Orléans n'aura fatalement qu'un règne éphémère et il brûle sa vie ; les *roués* remplacent les dévots précédents et ils assistent aux *petits soupers* du Régent dont ils partagent l'ivresse. Les axes ornementaux parallèlement, titubent ; la pleine lumière du grand salon des glaces eût été défavorable aux débordements ; fort heureusement s'offre le mystère du boudoir.

Le boudoir, c'est tout le XVIII[e] siècle. Son atmosphère parfumée convient excellemment à ces hommes défaillants et à leurs légères compagnes qui font assaut

de *bel air* et de *bon ton*, c'est-à-dire de scepticisme et



FIG. 171. — *Costumes Louis XIV.*

de cynisme. En attendant, le gouvernement absolu de Louis XIV a été banni au bénéfice d'une recrudes-

cence de l'immoralité publique, et la désastreuse tentative de Law accentue la débâcle.

Mais peu importe à la beauté de l'art, il se modifiera simplement et sa manifestation, pour être réactive, n'en sera pas moins admirable. Du moins l'originalité du style Régence, dans son tumulte qui semble proportionné à ses excès, sera précieusement indicatrice, pour le style Louis XV, plus sage malgré une ère d'immoralité tout aussi flagrante.

Bref, le style Louis XV aura à la fois l'expérience de la débauche décorative et de l'autre ; tout son avantage consistera en l'ordre qu'il mit dans le désordre, ce désordre ornemental, du moins, dont nous allons dire en deux mots la séduction.

Le style Régence *rocaille* ou *rococo* exagéra, la formule qui prévalut plus classiquement sous Louis XV ; il multiplia les courbes, les volutes, et abusa des détails. C'est là sa première manière, après une période où il n'était en somme que du Louis XIV fleuri, qu'un dérivatif du style du Grand Roi, amendé et égayé dans sa raideur.

Puis, à un certain moment, sous Louis XV, Mme de Pompadour s'efforce à ramener certaine simplicité antique, tant elle déplore, cette courtisane, les écarts de la ligne !

Il s'ensuit le pur Louis XV, si l'on peut dire, moins encombré de rocaille, plus calme en son mouvement,

proche enfin du Louis XVI qui, lui, invoquera fran-



Fig. 172. — *Costumes Louis XIV.*

chement le retour à l'antique et y aboutira sans rien abdiquer néanmoins, de son originalité. Car si le style

de Louis XVI fait appel aux motifs grecs et romains, s'il communie dans la sobriété du passé, il conserve une forme et une formule strictement françaises. Les Riesener, les Gouthière sont des génies nationaux et Greuze « s'avisant de donner des mœurs à la peinture », selon l'expression enthousiaste de Diderot, renouvelle simplement notre gloire sans la rendre, cependant, plus majestueuse ; sa jolie *Cruche cassée* n'étant guère plus vertueuse, après tout, que les amours de Boucher qu'elle remplaça ; sa jolie *Malédiction paternelle* étant plus déclamatoire, dans ses gris argentés, qu'imposante.

Mais les réactions sont toujours présomptueuses, et si les précédents « bergers enrubannés, les bergères à paniers et vêtues de satin, partent (maintenant) pour un long exil avec leurs troupeaux lavés au savon fin, parfumés, pomponnés », Louis XVI costumé en meunier, Marie-Antoinette et les dames de la cour vêtues en paysannes, célébreront les plaisirs champêtres dans des jardins anglais, dans la chaumière de Trianon.

Ainsi, à la majesté du jardin français de Le Nôtre, a succédé la liberté — d'ailleurs fallacieuse — du jardin anglais, et ce retour à la nature prôné par Rousseau n'est encore qu'artificiel.

Virilement, sous Louis XIV, la grande Mademoiselle, en faisant tonner le canon de la Bastille, avait déchiré les oreilles délicates des « précieuses » ; maintenant,

la littérature qui vient d'inaugurer la *sensibilite*, arrache aux beaux yeux des larmes sans sincérité ; les femmes sont devenues des poupées, elles ne connaissent que la poudre qui givre leurs perruques ; elles ignorent la puissance du verbe. Et cependant l'heure est grave. On danse, on rit, on folâtre à l'ombre de la guillotine. Louis XVI a bien tenté de réagir contre les excès de son grand-père, mais le régime de la monarchie absolue achève de s'effondrer, et il faudra subir des ruines. Louis XVI expie enfin toutes les erreurs d'une décadence. Son style, semble-t-il, se ressent de ces affres fatales. Il est triste, frêle ; sa disitnction ressemble à de l'émoi et sa sobriété raffinée



FIG. 173. — *Étoffe d'ameublement.*

a quelque chose du frémissement. Les tissus, les tentures, la peinture des lambris sont exsangues. Leurs gris, leurs roses agonisent, et il se dégage de tout cet art, particulièrement raffiné, une impression miséricordieuse, tout un attendrissement.

D'ailleurs, si Louis XV conservait encore, avec Gabriel, les principes d'une architecture grandiose, Louis XVI donnera à Marie-Antoinette, comme don de joyeux avènement, le Petit Trianon, cette miniature de palais, que Louis le Bien-Aimé avait fait construire pour se reposer — tout comme Louis XIV, en rupture de Versailles, avait son Marly — des monuments pompeux.

L'architecture du XVIIIe siècle n'est plus aussi vaste qu'au XVIIe siècle, et Louis XVI succédant à Louis XV dans son nid calme et menu, ne fait que suivre, après tout, la déchéance d'un grand geste ; d'autant que le parc à la française, qui subsistait au Petit Trianon, en souvenir du grand règne, a maintenant dégénéré, sous l'inspiration de Marie-Antoinette, en jardin d'opéra-comique !

La ligne superbe du Roi Soleil, après s'être tordue, convulsée sous la Régence et sous Louis XV, s'est un instant raidie sous Louis XVI ; elle va maintenant défaillir.

L'orage de la Révolution gronde ; les meubles vont s'abîmer dans la tempête ; les belles pierres s'écrou-

leront et l'image du despotisme, au bout d'une pique, sera sanglante.

Les styles ont vécu. Du moins, la Révolution n'a pas le temps de concevoir, elle sert son ressentiment; elle est toute à la liberté.



Fig. 174. — *Étoffe d'ameublement.*

Ses improvisations, purement symboliques, se réclament de la politique et nullement de l'art. Sa haine farouche de la beauté passée lui tient seulement lieu d'esthétique, et bâtir en pleine démolition serait un non-sens. Le meuble n'est donc plus qu'un « rafistolage » sans goût, qu'un démarcage hâtif, qu'une parodie des recherches précédentes.

Les constructions d'architecture antérieures sont traitées de monuments d'esclavage ; l'orfèvrerie va au creuset, les palais, les églises sont anéantis, et les mobiliers des châteaux, dispersés à l'encan. C'est l'heure où le bonnet phrygien, les faisceaux consulaires, les niveaux égalitaires, les mains fraternelles se substituent aux fleurs de lis. Bref, à idées nouvelles, art nouveau, et l'idéal s'est enclos dans la foi démocratique.

Mais passons. Nous montrâmes l'inspiration, au temps de Louis XVI, penchée sur les ruines de l'antiquité gréco-romaine et — la Révolution exceptée — à toutes époques, y compris la nôtre, expectante et indécise, on fit de même. Cependant, si l'adaptation des chefs-d'œuvre du passé nous valut autant de styles originaux, il n'en sera pas de même sous Napoléon Ier, pressé de planter la tente de César sur des cendres. Malgré que l'on ne puisse enlever au style Empire son mérite évident — mettons qu'il soit considéré comme le dernier des styles français — son plagiat néanmoins pourrait nuire à l'approbation, sinon de sa beauté, car le style Empire est lourd, d'une proportion souvent désagréable, mais de son caractère que personne ne lui contestera. Or, lorsque l'aigle arriva au pouvoir, il ne trouva à se poser que sur le trône de Brutus, et c'est Percier et Fontaine, sous l'œil du peintre Louis David, autre Le Brun, qui le lui dessi-

neront. C'est ainsi que la gloire du « petit caporal » passera sous ces mêmes arcs de triomphe que nous contemplâmes sous Louis XIV, et ces arcs glorieux sont encore d'importation antique.

Mais, avec Napoléon, l'antiquité n'est plus un modèle, c'est une idole, et il suffit de voir le mobilier de cette époque pour évoquer la majesté des anciens Grecs et Romains, transposée — à peine — à la française. Tout l'art sera héroïque, en contradiction avec l'érotisme précédent ; tandis que, par un phénomène singulier, le costume des femmes sera plutôt celui de Vénus. Il est vrai que ces dernières avaient encore l'excuse du vêtement classique des déesses de Phidias. C'est le même héroïsme, si l'on veut, que sous Louis XIV, moins cependant l'unité du génie, moins l'harmonie du luxe dans une société plus libre, moins consciente de son rôle dans le monde.

Au reste, Louis XIV ne tint pas l'épée à la façon de Napoléon, et la guerre fut plutôt l'orgueil de ce dernier, tandis que le Roi Soleil avait tous les orgueils.

Il est à remarquer que, malgré quelques excentricités « républicaines », les costumes depuis la Révolution ont conservé le charme et la fraîcheur précédents. Certes la bure, le drap fruste et autres étoffes « démocratiques » tentent bien de se mêler aux riches tissus, mais que peuvent les laideurs contre la coquetterie de l'éternel féminin !

Les « merveilleuses » du Directoire vaudront, dans leurs atours de choix, les « précieuses », et les femmes, jusqu'à la chute du premier Empire, porteront des costumes de style.

C'est en somme placer le beau sexe dans un cadre équivalent et rendre justice, jusqu'à cette limite, à la qualité du style auquel il présida. D'ailleurs, l'avenir nous donnera raison. Les deux Restaurations inaugureront la platitude dans la satisfaction bourgeoise.

A l'acajou plein, ennobli de ciselures délicates, succédera l'acajou plaqué ; le luxe au simili. L'économie mènera l'art au désastre, qui, esthétiquement, pourrait se résumer en la création de la hideuse armoire à glace et du non moins hideux fauteuil « crapaud », Après le marbre riche, l'albâtre ; après la sculpture sur bois et le bronze doré, les fontes de fer et de zinc. C'est l'ère du « faux », l'art de paraître, mais non plus dans la solennité, dans la parcimonie. Après un style gothique ridicule que l'archéologie exhuma et qu'on dénomma sans rire *style troubadour* — on construisit des pianos qui avaient l'air de cathédrales ! — la collection Campana inspirera un style étrusque dont nous tairons les résultats fâcheux, et le second Empire exhumera un style Renaissance...

Du côté du costume, parallèlement, pouvons-nous cependant, être trop sévères pour la crinoline de nos grand'mères, alors que nous venons à peine de quitter

la jupe *entravée ?* Et de quel droit flétririons-nous le « tuyau de poêle » qui brilla dès le règne de Philippe-Égalité et dont nous n'avons pu encore nous débarrasser ?

Au résumé, le parapluie fameux de Louis-Philippe mériterait de couvrir la collection de M. Thiers, au Louvre. L'aurore du globe de pendule, de la housse, ne mérite pas d'être saluée. D'autre part, les salles à manger Renaissance, les salons Louis XV, les chambres à coucher Louis XVI toutes fraîches émoulues du faubourg Saint-Antoine, ne sauraient longtemps suffire, même au commun, sur la tête duquel, en mangeant, la traditionnelle suspension « de série », doit peser à la longue.

Si l'art doit se démocratiser, il ne peut davantage se banaliser, et nous attendons beaucoup des efforts ingénieux que nos artistes tentent actuellement. L'architecture moderne, solidaire du meuble, qui s'est déjà renouvelée en satisfaisant parfaitement à l'hygiène, se dégage peu à peu de la silhouette surannée et touche à un style quasi personnel. Le meuble suit, mais plus timidement, parce que la maison « à loyers » ne lui sourit pas encore dans l'habitude ; que, d'autre part, le snobisme applaudit trop facilement à ses erreurs et que l'esprit conservateur s'entoure obstinément et routinièrement de vieux meubles farouchement, sinon systématiquement, opposés aux conceptions nouvelles.

Laissons donc notre génie éclore dans le silence. Il se fera progressivement sa place lorsqu'il aura triomphé des excentricités qui préludent toujours aux innovations. En attendant, il apparaît que sa plus réelle originalité consiste à retourner aux sources auxquelles burent initialement les précurseurs; c'est peut-être le seul moyen de retrouver un chemin nouveau pour atteindre la beauté, et ce modeste retour en arrière vaut certainement mieux que les impudents démarcages, que les sottes adaptations dont nous sommes témoins depuis le premier Empire.

Au chapitre suivant, où nous donnons des explications détaillées sur nos gravures, nous reprendrons contact, minutieusement, techniquement, avec le grand style de Louis XIV.





CHAPITRE XII

Causerie sur nos gravures

Les planches de un (entête du chapitre I) à treize, y compris le cul-de-lampe du même chapitre, nous montrent un ensemble de motifs décoratifs empruntés au style qui nous occupe. La figure 1 représente un mascaron typique dont la palmette Louis XIV couronne la tête, tandis que de larges feuilles d'acanthe ornent le col. Dans le cul-de-lampe du chapitre IX, nous voyons la même palmette servir de collerette au mascaron, tandis qu'une feuille d'acanthe, large et grasse, comme il sied à cette plante, sous Louis XIV, surmonte son chef. A l'époque du Roi Soleil, la palmette est à lobes nettement découpés, aux extrémités

à baldaquin, ou enroulées. Les rainures ou les cannelures qui l'enrichissent, sont tantôt ajourées, tantôt garnies de perles, de fleurons et autres motifs. A noter, à côté de la palmette et de l'acanthe, la coquille, qui est celle du pèlerin, et les cornes de bélier. Il est à remarquer que le soleil, particulièrement répandu à l'époque, dans l'ornementation, à cause de son auguste personnification, semble aussi, souvent, dénaturer la palmette de Louis XIV, en rayons (exemple le mascaron du haut de la figure 3); toutefois il s'agit ici de rayons stylisés, alors que nous applaudirons fréquemment à l'expression plus libre de cet astre, notamment dans l'ornement qui domine le candélabre-applique de la figure 159. Aussi bien, lorsque la corne de bélier n'est pas franchement représentée, elle se lit, du moins, stylisée, ainsi que l'on peut s'en rendre compte en examinant les motifs courbes des figures 3 et 11 et, même, le souvenir des cornes de bélier est hallucinant dans certaines de ces courbes (voir, entre autres, le cabochon du bas de la figure 2). A noter encore, parmi les signes distinctifs : la boucle feuillée qui termine deux entrées de serrures de la figure 7 ; les grosses perles qui marquent la poignée du bas de la figure 8, les losanges ponctués de fleurettes (ou de perles) qui servent de fond à l'entrée de serrure de la figure 9 (en haut) ou au cartouche du cul-de-lampe du chapitre VI. On remarquera que, sous

Louis XIV, la rocaille est mesurée et symétrique. Mais poursuivons l'énumération des caractéristiques ornementales : voici les petits ovales sur des moulures (à la base du sujet de l'en-tête du chapitre II); voici les moulures, ornées de ce motif typique visible, notamment sur le cadre de l'entête du chapitre IV, et nous retrouvons singulièrement, dans l'enlacement de la barbe du mascaron ou cul-de-lampe du chapitre VII et de la chute de la figure 13, certain mouvement en boucle, signalé dans les entrées de serrures de la figure 7 et dans tant d'autres fantaisies soulignées à la figure 69. Le motif lambrequin, la dépouille de lion, les termes et gaines, viennent compléter enfin notre énumération décorative avec les incrustations d'arabesques chères à Boulle.

Fig. 14, 19, 21 et 23. — *Compositions décoratives* (style Lepaultre). Le style de Lepaultre est lourd, il s'inspire de la massive grandiloquence de Le Brun, aux reliefs vigoureux, aux détails étoffés et touffus. Le style de Bérain, au contraire (*fig.* 17, 22 et 24), est léger avec ses arabesques, ses grotesques, ses lambrequins, toute sa fantaisie spirituelle enfin, qui réédite celle de la Renaissance. Le décor de la célèbre faïence de Moustiers est, dans une de sa bonne période, emprunté au Bérain.

Fig. 18. — *Ecritoire.* On remarquera son décor de

lambrequins, l'enlacement spécial du motif ornemental qui flanque, alternant avec des médaillons, les pans coupés de l'encrier et de son pendant. Quant au vase de la figure 20, son aspect décoratif est typique. On voit un grand nombre de vases décoratifs en marbre, dans les jardins du XVII[e] siècle et dans l'architecture, en général.

Fig. 26. — *Détail ornemental d'une armoire*. Nous avons isolé ce détail, très particulier au style qui nous occupe et dont nous parlons à la page 100.

Fig. 28. — *Console et bandeau* (voir la description de la figure 69).

Fig. 33. — *Porte à deux vantaux* (palais de l'Institut). On admirera la belle carrure des panneaux richement décorés dans un axe régulier. Comparer cette porte avec celle de la figure 34, pour se rendre compte d'une harmonie semblable, malgré le changement ornemental. Des consoles renversées flanquent la fenêtre placée au-dessus de cette porte. Balcon aux ferrures inspirées, dans le motif central, de la palmette; trophées dans l'imposte fixe de la porte ; clef de voûte représentant Minerve coiffée d'un casque.

Fig. 35. — *Palais de l'Institut*. Ce fut sur les dessins de Le Vau, que son élève et gendre François Dorbay construisit le collège des Quatre-Nations,

aujourd'hui palais de l'Institut de France. La chapelle du collège fut, au XIXe siècle, transformée, par l'architecte Vaudoyer, en salle des séances. Fronton à la grecque, dôme à l'italienne, mais aussi, le développement en hémicycle des pavillons placés à droite et à gauche du corps principal, concèdent curieusement à la majesté de l'heure. Cette disposition suppose une terrasse, un piédestal, un splendide isolement, enfin, dont la réalité s'accommode mal.

FIG. 36 et 38. — *La Sorbonne. Le Val-de-Grâce.* On notera les contreforts en éperon, sorte de consoles renversées qui appuient le fronton du deuxième étage de la Sorbonne ; ces mêmes contreforts, au Val-de-Grâce, sont remplacés par des consoles.

FIG. 39. — *Hôtel des Invalides*, par J. H.-Mansard. Lanternon couronnant un dôme décoré de trophées, superposition des trois ordres d'architecture. A la base de la coupole, une ornementation de consoles, typique, balustrade, grands vases.

Cette façade, due au génie de J. H.-Mansard, compléta l'œuvre de Libéral Bruant. C'est sous la coupole de cette église que reposent, dans une crypte circulaire, les cendres de Napoléon Ier. Visconti donna les plans de cette crypte ainsi que celui du sarcophage en porphyre de l'empereur. Autour de la crypte, on voit douze statues de la Victoire encadrées

de trophées glorieux, et le sarcophage porte sur un pavé de mosaïque en forme d'étoile où sont inscrits les noms des grandes victoires du « petit Caporal ».

Fig. 42. — *Grille du palais de Versailles* (détail). Le motif choisi se répète sur toute l'étendue de cette ferronnerie somptueuse. Les fers de lance, les fleurs de lis, le soleil symbolique (qui domine une sorte de lyre), les cordes de la lyre, ainsi que les chutes des fleurs de chaque côté de la lyre, sont dorés. — *Nota bene :* le motif ornemental qui surmonte la grille de l'entrée principale (figure 41) est singulièrement marqué au style de Louis-Philippe.

Fig. 44. — *Palais de Versailles* (façade sur les jardins). Le développement de cette façade apparaît excessif, bien qu'elle ne soit pas monotone avec l'agrément de ses colonnes, son couronnement de trophées d'armes et de groupes sculptés. En avant du monument, le parterre d'eau, orné de statues représentant des fleuves et des rivières. La statue de rivière, visible sur notre gravure, est signée Le Hongre, et celle de l'en-tête du chapitre vii, également placée en bordure du parterre d'eau, est due au ciseau de A. Coysevox. Ces statues sont en bronze.

Fig. 45. — *Grille de balcon* (palais de Versailles). Elle est somptueuse cette grille en fer forgé dont les

dorures apparaissent plus en clair sur la gravure. A remarquer le motif lyre et les initiales du roi. L'ordre et la symétrie de ces dessins sont d'une beauté frappante. Seuls, des feuillages dorés sur des rinceaux offrent cette beauté sans manières, faite de grâce nerveuse et de calme.

Fig. 46. — *Vue d'une partie des jardins du palais de Versailles.* On remarquera la rectitude de ces jardins aux dessins symétriques, ponctués d'arbres taillés, de fleurs plantées en arabesques ; toute cette froideur solennelle et géométrique se déroulant à plat, d'où l'on découvre l'horizon à travers une succession de plans savamment ménagés.

Fig. 47. — *Terme.* Les jardins de Versailles sont semés de vases en marbre blanc, de termes en pierres. La note gaie que ces ornements jettent dans les verdures, est séduisante. Comme toujours, dans l'art du xvii[e] siècle, la forme est opulente, les draperies lourdes, mais essentiellement décoratives. Les termes représentent, à l'envi, les divinités mythologiques, des nymphes. des satyres, et Bacchus, Flore, Cérès, etc.

Fig. 49. — *Bassin de Latone* (etc.). Ce grand bassin se trouve dans la partie centrale, au pied de l'escalier, devant le parterre d'eau. Il est à gradins de marbre rouge; au centre, un groupe représente Latone et ses

enfants : Apollon et Diane, par B. Marsy ; des tortues, des grenouilles et des lézards dorés crachent harmonieusement de l'eau sur ce motif principal. Le bassin d'Apollon, qui fait suite en passant par le tapis vert, à celui de Latone, est couronné d'un dieu du soleil traîné par quatre chevaux entourés de tritons et de dauphins. Près de ce dernier bassin s'étend, en forme de croix, le grand canal long de 1.550 mètres et large de 62.

Fig. 50. — *Fontaine.* Le temps a revêtu d'une belle patine verte cette fontaine en bronze, au mascaron typique avec la grasse feuille d'acanthe qui le coiffe. Elle semble plutôt une modeste console au crachement d'eau imprévu. Cette fontaine, d'ailleurs, joue un rôle très effacé dans le coin où nous l'avons rencontrée, et sa beauté prouve la qualité d'art qui présidait, sous Louis XIV, à la moindre création utilitaire.

Fig. 54. — *Escalier de la Reine* ou *escalier de marbre* (palais de Versailles). Cet escalier date de 1684. Les émeutiers le gravirent en 1789 pour s'introduire dans le palais. Au sommet de cet escalier, on aperçoit, dans une niche, le motif ornemental décrit à la figure 55. A remarquer le solennel développement de cette rampe dont les décrochements sont prétextes à plusieurs paliers. Balustres carrés, lambris

de marbre (blanc et vert) aux ornements carrés; allure générale froide et grandiose.

Fig. 55. — *Motif ornemental au chiffre du roi.* Il est en bronze et figure dans une niche de marbre, au sommet de l'escalier dit *de la Reine* (*fig.* 54). On remarquera sa richesse, l'allure mâle des Amours qui portent, d'ailleurs, des carquois plutôt guerriers, tandis qu'à leurs pieds gisent des énormes casques grecs. Seules les colombes — malgré qu'elles ne se becquètent pas — sur des torches enflammées, jettent une note légère.

Fig. 56. — *Antichambre dite de « l'Œil-de-bœuf ».* Cette pièce, où les courtisans attendaient le lever du roi, doit son nom à la fenêtre ovale qui s'y trouve. On voit dans cette antichambre, un tableau représentant Louis XIV et la famille royale, avec les attributs de divinités païennes de l'Olympe, ainsi que le buste du monarque (sur la cheminée, *fig.* 91) par Coysevox.

Fig. 57. — *Panneau de porte* (palais de Versailles). Ces sculptures sur bois sont dorées sur fond blanc. Le caprice de leur dessin est souple et fin. Chambranle feuillé et godronné, à l'antique. Sur la droite, on aperçoit l'amorce d'une colonne plate et engagée. Dans les cannelures de cette colonne, sont des « asperges » ou petits motifs découpés et libres, à

l'extrémité de la partie pleine qui garnit ces cannelures depuis la base. Cette vue a été prise dans la chambre du roi (*fig.* 58).

Fig. 58. — *Chambre à coucher de Louis XIV* (palais de Versailles). Le roi, qui avait pris possession de cette chambre en 1701, y mourut. En vérité, la reconstitution de cette chambre est, en partie, de style Louis XIV exécuté sous Louis-Philippe. Témoin notamment, les boiseries du ciel et de la tête du lit ainsi que les étoffes qui servent de tapisserie au mur ; sans oublier les hideux fauteuils placés à droite et à gauche du lit. Mais, en revanche, on remarquera, dans cette chambre, les deux beaux meubles de Boulle inexistants dans notre gravure dont le lit a été le principal objectif, mais que l'on verra aux figures 108 et 122. Pour ajouter à l'aspect hétéroclite de cette chambre, les cheminées qui s'y trouvent datent du règne de Louis XV, les tableaux qui l'ornent se réclament de l'école italienne, et il n'y a guère à retenir, en somme, dans cette pseudo-reconstitution, que l'ensemble du décor et son atmosphère. On remarquera, à gauche de la couche royale, un portrait en cire de Louis XIV à l'âge de soixante-six ans, par Antoine Benoist. La perruque qui ajoute à sa curiosité, aurait appartenu à l'auguste modèle. Voir à la figure 60 le détail de la balustrade destinée à séparer la couche royale du

restant de la pièce et, à la figure 59, on aura un autre aspect de ladite chambre.

Fig. 59. — *Chambre de Louis XIV* (aspect de droite). Les lambris, les frises, toute la décoration en général de cette belle pièce, nous frappent ici davantage dans leur riche variété. A remarquer, au-dessus des frises, les petites consoles et le dôme, pour ainsi dire, qui encadre le baldaquin du lit, ce dôme fait de losanges perlés, obsédants. C'est de la croisée donnant sur la cour de marbre, qu'après la mort du monarque, le premier gentilhomme cria : « Le roi est mort... vive le roi ! » Les sculptures en marbre qui ornent cette chambre sont de Nicolas Coustou.

Fig. 60. — *Détail de la balustrade de la chambre de Louis XIV* (palais de Versailles). Elle est en bois sculpté et doré. On remarquera la grâce fuselée des balustres luxueusement ornés de feuilles d'acanthe perlées et de losanges ornés de fleurettes, au centre. De chaque côté des balustres, retenir l'esprit de cette torsade que nous vîmes si fréquemment ; torsade alternant des volutes courbes ou rigides que des fleurons, que des fleurs de lis parent au milieu. Des cannelures, des godrons, des postes, des faisceaux enrubannés, concourent à la richesse de cette décoration régie par un chapiteau ionique au nom de l'antique.

Fig. 63. — *Salon de la Guerre* (palais de Versailles). La voussure représente *Bellone en fureur*, par Le Brun, les trois autres voussures (que l'on ne voit pas sur notre gravure), du même maître, s'intitulent : la *Hollande*, l'*Espagne* et l'*Allemagne*. Au plafond, Le Brun, encore, a peint la France environnée des victoires de Louis XIV. Le grand bas-relief ovale, en stuc, est dû au ciseau de Coysevox, auteur également de la plupart des beaux trophées en cuivre doré qui garnissent ce salon (voir le détail de l'un de ces trophées à la figure 65). La richesse de cette pièce, où le marbre rare se marie au bronze et au cuivre finement dorés et ciselés, la noblesse de ces peintures, de ces sculptures somptueusement encadrées, offrent un aspect impressionnant.

Fig. 64 et 66. — *Grande galerie ou galerie des Glaces.* Cette superbe galerie, longue de 73 mètres et large de 6^{m},50, est haute de 13 mètres. Dix-sept grandes croisées donnant sur les jardins l'éclairent, et autant d'arcades peintes, ornées de 306 glaces, leur font vis-à-vis. Le Brun a décoré avec un faste extraordinaire cette galerie où l'on admire dix de ses compositions dédiées à la glorification du règne de Louis XIV, de 1661 à 1678. Racine et Boileau sont les auteurs des inscriptions qui soulignent ces tableaux, dans des cartouches. Les trophées comme celui qui se trouve

dans l'encoignure, de la salle, derrière le vase, sont de Coysevox; ils appartiennent à la série signalée précédemment; d'ailleurs, on aperçoit, dans le fond de notre gravure, le salon de la Guerre qui, de même que le salon de la Paix, situé à l'autre extrémité, constitue en quelque sorte, une annexe de la grande galerie, construite par Mansard.

Fig. 65. — *Trophée* en cuivre doré, par Coysevox. Plusieurs trophées de ce genre figurent, comme nous l'avons dit, dans la grande Galerie ou galerie des Glaces, au palais de Versailles. Casque, faisceau, olifant, boucliers, flèches, etc., mêlés à des fleurs, à des banderoles, sont ingénieusement rassemblés dans ce mode de décor riche, dont la beauté des ciselures s'accuse sur des marbres rares.

Fig. 67. — *Chapelle du palais de Versailles.* Commencée par Mansard en 1699, Robert de Cotte, élève et beau-frère de Mansard, l'acheva en 1710. On peut la contempler de la tribune royale, au premier étage des appartements du palais. Robert de Cotte, qui, en 1708, avait remplacé son maître dans ses charges de premier architecte du roi et de directeur de la Monnaie des médailles, construisit, d'autre part, la belle colonnade ionique de Trianon, l'hôtel de la Vrillière, aujourd'hui la Banque de France, donna les dessins

de la place Bellecour, à Lyon, etc. Empreinte en ses grandes lignes, de la majesté antique que Mansard cependant avait francisée avec son génie original, cette belle chapelle reflète, dans ses détails, la manière libre et voluptueuse de Robert de Cotte, qui marquera l'esprit de la Régence, l'aurore du xviiie siècle (Voir, pour le détail de la balustrade, le cul-de-lampe du chapitre v).

Fig. 69. — *Lambris et console* (palais de Versailles). Nous avons à dessein, isolé les motifs décoratifs qui ornent ces lambris. On s'imprégnera, visuellement, de cette formule, au lacis si typique, de chute ornementale. Une coquille sert de pivot à des rinceaux où l'on démêle le souvenir des deux fameux L entrelacés (chiffre de Louis XIV) ; puis le motif s'achève par un enchevêtrement léger dont la pointe est un culot feuillé. Le dessin de ce décor peut varier (témoin les deux modèles juxtaposés de notre gravure), mais l'esprit de ce décor demeure le même. La console (renversée), que nous donnons ici, encore, n'est pas moins caractéristique. Elle est plutôt longue et plate. Sous la volute en relief plus accentué que celle de la base, qui forme sa tête, on aperçoit la palmette Louis XIV, et, au-dessous, un motif analogue à celui que nous avons décrit précédemment ; puis, une seconde volute enroulée dans le sens contraire de celle de la

tête, une chute de feuillage ajoute à la forme élancée générale. Ces ornements se détachent en or sur fond blanc. Voir les lambris des figures 71 et 74, pour se pénétrer encore davantage de l'esprit ornemental dont nous parlons essentiellement ici.

FIG. 70. — *Vantail d'une porte* (fragment) (palais de Versailles). On admirera la finesse et l'harmonie décorative de ces sculptures purement Louis XIV, non seulement par l'esprit des ornements qui, dans notre gravure, se voient en haut et en bas de l'ovale médian, mais encore par la présence même, très typique, de cet ovale dont les moulures formant cadre, ainsi que celles de l'ensemble du vantail, portent des dessins caractéristiques. Les perles visibles sur quelques feuillages — ces perles qu'affectionne la palmette du grand roi — ne sont pas moins ici en situation. Tous ces ornements fouillés en plein bois, avec un art merveilleux, sont dorés sur fond blanc; la serrure, dont les ciselures sont précieuses, est en cuivre doré.

FIG. 71. — *Panneau* (*volet*) *de fenêtre*. La forme générale de ce motif est typique avec ses décrochements dans un cadre rigide. En haut et en bas, nous reconnaissons un décor très particulier, déjà vu; sur les moulures principales du cadre, nous retrouvons aussi, des ornements non moins caractéristiques que

ceux de l'ovale où apparaît le chiffre de Louis XIV. La régularité de ce panneau est d'une harmonie frappante et, comme toujours, le blanc sert de fond riche à l'or des reliefs.

Fig. 72. — *Porte à deux vantaux* (palais de Versailles). La sculpture remarquable de ces vantaux est attribuée à Caffieri. On remarquera la légèreté des ornements séparés en quatre panneaux. Au milieu, le soleil et le chiffre royal. Voir également la porte de la figure 68.

Fig. 76. — *Cheminée et portrait équestre de Louis XIV* (palais de Versailles). L'ensemble est d'une belle tenue décorative. La cheminée avec son mascaron qu'accompagnent des cornes d'abondance, avec ses piliers ou montants plaqués de têtes de lions, offre l'aspect grandiose que le cadre du tableau, très richement ornementé, poursuivra. Cheminée en marbre se détachant en clair sur un stuc coloré, tableau emphatique à la gloire du roi Soleil, les deux pièces encore flattées par des doubles colonnes plates et carrées. Entre la cheminée et le tableau, un trophée de cuivre ciselé.

Fig. 78. — *Encoignure d'un salon.* La coquetterie de ce décor semble représenter le déclin du grand règne ; l'aube de la Régence pointe.

Fig. 89. — *La Vertu*, etc., gravure de Gérard Audran, d'après une des peintures de Le Brun faisant partie de sa célèbre série des *Batailles d'Alexandre*. Le burin de Gérard Audran est souple, brillant et solide.

Fig. 92. — *Apollon chez Thétis*, par Girardon. Ce beau groupe se trouve dans une grotte du bosquet dit « des bains d'Apollon »; ce bosquet fut transformé en jardin anglais d'après les dessins du peintre Hubert Robert, en 1778. Deux groupes de coursiers d'Apollon, dus au ciseau de Guérin et des frères Marsy, sont aussi à signaler dans cette partie du jardin, l'une des plus pittoresques, grâce à son immense roche d'où découlent des cascades au milieu de la verdure.

Fig. 94. — *Alexandre et Diogène*, bas-relief par Pierre Puget. Achevé à Marseille, en 1687, ce beau bas-relief, aujourd'hui au Louvre, fut transporté à Paris en 1694.

Fig. 98. — *Meuble de Boulle*. Il est sculpté d'écaille brune et d'arabesques de cuivre. Des plaques de cuivre doré rehaussent encore sa précieuse beauté (bas-relief du tablier, moulures, cabochons, etc.). On admirera la simplicité de sa carrure autant que son mode de décor particulier à Boulle. Nous verrons ce

meuble incrusté aussi d'étain, en place de cuivre, et même ces métaux réunis, fréquemment, dans la matière chaude de l'écaille rouge ou blonde. Le cabochon (tête de femme), qui surmonte le sujet du tablier (ou devant du meuble, au milieu), est coiffé de la palmette en éventail, Louis XIV.

Fig. 99. — *Bureau* (musée du Louvre). Genre Boulle ; mascarons, motifs (à droite et à gauche de la partie incurvée, en façade) en cornes de bélier, pieds de biche.

Fig. 100. — *Médaillier sur une console, de Boulle* (même musée). Meuble très fréquent à l'époque. Bois incrusté de métal (voir aussi celui de la figure 116).

Fig. 101. — *Console et buste de Louis XIV* (palais de Versailles). Elle est à quatre pieds et sa forme est quadrangulaire. Elle n'est point à jours, mais une cloison ornée d'incrustations lui fait un fond sur lequel se détache une Renommée. Des crosses accentuées, enrichies de mascarons, enflent sa forme dans le haut, et des crosses encore, contrariant les précédentes, aboutissent, après avoir diminué leur galbe, à une base élégante reposant sur des extrémités animales. Les ornements à l'antique, la torsade des cornes de bélier, sont marqués au style de Louis XIV par la palmette que l'on sait.

Cette console, entièrement dorée, se détache sur des boiseries blanc et or qui accusent sa richesse.

Fig. 102. — *Commode* (collection Hopilliart et Leroy). Sous Louis XIV, les meubles commencent à bomber, à avoir du ventre. On ne se rend point compte, sur notre gravure, prise de face, de cette rondeur; mais, en revanche, on aperçoit sur cette façade, de larges cannelures séparant les tiroirs, ainsi que d'étroites cannelures sur les côtés. Jamais sous Louis XVI il n'y eut de cannelures sur la façade des commodes. La parure métallique de ce meuble, surmonté d'un plateau de marbre, n'est pas moins caractéristique. L'ensemble est lourd et robuste.

Fig. 104. — *Grand canapé* (musée des Arts décoratifs). Il est orné de tapisserie « au point ». Remarquer son développement magnifique, la solidité de sa guirlande, la carrure de ses consoles opposées, ses extrémités animales, l'opulence générale de son dessin.

Fig. 105. — *Fauteuil* en tapisserie (collection E.-B.). La tapisserie est du temps. Le bois naturel est sculpté de feuilles d'acanthe, aux deux extrémités des bras qui reposent sur des balustres « à mollet », et de pattes d'animaux, à sa base. Sur la traverse qui unit les pieds, par devant, on remarque en fronton, un mascaron.

Le balustre « à mollet » ne se borna pas à l'ameublement, il commença dès le XVIIe siècle, à jouer dans l'architecture un rôle considérable qui, de nos jours, même, est demeuré important. Ce fauteuil a servi de modèle à celui dans lequel le sculpteur H. Allouard a représenté son *Molière mourant* (au foyer du théâtre de l'Odéon).

Fig. 107. — *Fauteuil.* On remarquera l'ampleur et la majesté de ce meuble, véritable fauteuil Louis XIV dans l'acception de l'imposante majesté qu'il reflète. Ses pieds en balustre, carrés, l'entrejambe ou croisillon qui relie ses pieds, le large développement de ses bras, la carrure de son dossier, la volonté symétrique des dessins de l'étoffe qui le recouvre, l'aspect général, enfin, concourent à nous faire voir, dans ce fauteuil, le propre siège du Grand Roi. A cette époque encore, il y eut un grand nombre de fauteuils à oreilles, c'est-à-dire pourvus, au dossier, de larges parois latérales, les fauteuils de « commodité » étaient à oreilles, et Molière a assis son *Malade imaginaire*, sur un de ces sièges confortables. Le bois du meuble de notre gravure est entièrement doré.

Fig. 108. — Chef-d'œuvre de Boulle, ce meuble, incrusté d'argent, orne la chambre du roi, au palais de Versailles.

Fig. 111. — *Table en bois sculpté et doré.* Plusieurs de ces lourdes tables décorent la galerie d'Apollon, au Louvre. Elles sont entièrement dorées et celle que nous donnons, s'écrase sous les détails. Mascarons, mufles et dépouilles de lions, médaillons, etc., le disputent en prodigalité ornementale à la rareté de l'épais marbre de couleur qui surmonte le tout. On remarquera : les huit pieds-consoles aplatis et singulièrement disposés, le large et tumultueux entre-jambe de cette table non portative, plutôt théâtrale que pratique.

Fig. 114. — *Armoire* (musée des Arts décoratifs). Elle est en bois de chêne sculpté.

Fig. 121 et 139. — *Chaises cannées.* La sobriété de ces chaises, en bois naturel, sculpté de faibles reliefs, est rachetée souvent par la dorure de leur tapisserie de jonc. Ces chaises garnissent fréquemment la salle à manger moderne. Elles sont toutes deux à croisillon (entre-jambe), la coquille les pare généreusement, et l'on remarquera à la figure 139 (collection Hopilliart et Leroy), sur le bandeau du siège, les losanges ornés d'un point au centre, qui sont si typiques à cette heure. La sécheresse de ces sièges, a grand air.

Fig. 122. — *Bureau*, remarquable, comme sont ceux analogues, signés de Boulle, par l'incurvation de sa

façade, au centre de deux rotondités reposant curieusement sur deux groupes isolés, de quatre pieds chacun, solidarisés par un bâti. On voit un meuble semblable dans le salon de Mme de Maintenon (*fig.* 79). Le mouvement de retraite visible au milieu du meuble de la figure 99, correspond à l'incurvation signalée ici.

Fig. 124. — *Fauteuil* (collection Hopilliart et Leroy). Il y a dans le Louis XIV, surtout vers la fin du règne, une sorte de fauteuil moins majestueux — déjà proche du XVIIIe siècle — moins volumineux. Ce fauteuil est du nombre ; déjà sa silhouette est chantournée, déjà ses bras et ses pieds recherchent un galbe que le pur Louis XIV, si l'on peut dire, ignore. Mais néanmoins, notre modèle ainsi que ceux des figures 133 et 135 se range dans le Louis XIV ; son confort, ses dimensions plus pratiques durent alterner avec les autres modèles (*fig.* 105 et 107) plus officiels, plus princiers ; autrement, le décor sculpté de celui-ci est bien du XVIIe siècle et le sujet de la tapisserie (d'harmonie verte, rose et jaune) également.

Fig. 125. — *Commode de Boulle.* Elle est incrustée d'argent. Sa rotondité, les larges cannelures (entre les tiroirs) de sa façade, son aspect majestueux et pesant, sont d'un style superbe.

Fig. 128. — *Chaise de repos.* Pieds à balustres

carrés solidarisés par des consoles carrées juxtaposées. Bois sculpté et doré, garniture de soie vieux rose.

Fig. 129. — *Petite table de Boulle.* Elle est flanquée de mascarons et, de face, sur le bandeau, on remarque le motif « à lambrequin ». La finesse et le caprice des incrustations de cuivre qui égaient le bois triste de cette table, sont merveilleux. Les pieds, empruntés à des extrémités animales, ont un galbe mesuré à une somme de gravité.

Fig. 146. — *Écran.* A remarquer, dans l'aspect bien carré de ce meuble, la coquille au milieu du fronton et sur la traverse du bas, ainsi que l'ornement typique ou culot qu décore le sommet des montants verticaux, sur leur partie plane. Ces mêmes culots, renversés, apparaissent au bas des montants. Le fond sur lequel se détachent les ornements de la boiserie, est à losanges perlés, et, en ce qui concerne l'étoffe de l'écran, nous la voyons décorée, au milieu et en haut, d'une tête coiffée de la palmette Louis XIV. Le vase de fleurs placé au centre, est encadré d'une sorte de lacis en baldaquin. L'harmonie de l'étoffe est plutôt sombre, tandis que la boiserie sur laquelle elle est tendue, brille sous l'or franc (Voir aussi les écrans des figures 136 et 142).

Fig. 143. — *Banquette.* Pieds en balustre, carrés;

entre-jambe non plus croisé mais simple. Aspect confortable sans moelleux. Tout est carré dans l'ensemble. Le bois doré, sobrement sculpté, correspond à la richesse de la soie aux larges dessins.

Fig. 148. — *Torchère.* Elle est en bois sculpté et doré. Son corps principal est à balustre, à pans aplatis ou carrés, tout comme les pieds des meubles. Des consoles amples soutiennent la tige qui aboutit à un plateau où reposait le plus souvent un flambeau portant des bougies, ou un candélabre. La torchère, généralement, occupait une place fixe où sa majesté monumentale dominait. Notre torchère est signée d'une palmette Louis XIV. La torchère de la figure 167 ne diffère guère de la présente, elle est plus proche néanmoins, avec sa base, du trépied antique. Sa tige est à pans coupés, évasée en volute ou en cornes de bélier. A noter le motif de losanges ponctués au centre, très Louis XIV, qui décore cette tige pentagonale [Voir ci-contre, le détail de cette dernière torchère].

Fig. 149. — *Détail de la torchère de la figure précédente.* Au centre des volutes en consoles : la palmette Louis XIV et les losanges marqués d'une perle ne nous sont pas moins famil ers.

Fig. 151. — *Lustre.* Il est robuste mais d'un mou-

vement gracieux avec la découpure curieuse de ses Amours en console autour d'un vase, au-dessus des branches destinées à recevoir les bougies. A remarquer le motif en nattes qui décore ces branches carrées ; au surplus le corps principal de ce lustre en cuivre doré et ciselé, est à pans coupés. N'oublions pas que la forme arrondie est moins fréquente que la forme carrée, dans le style en question.

FIG. 154. — *Pendule (et socle ou cul-de-lampe) de Boulle*. L'aspect de cette pendule est classique. Les bustes de femmes gainés qui forment la tête des pieds, sont caractéristiques. La beauté, la grâce de la ligne ne sont pas mièvres, et l'on aperçoit dans la bordure, au-dessous du sujet de couronnement (Amour), le motif godronné, la palmette en éventail, les cornes d'abondance, chers à l'époque. On remarquera également, le travail fouillé du cadran sur lequel, en émail, se détachent les heures. Boulle, comme toujours, à incrusté le fond d'écaille, d'arabesques de cuivre, et son socle, si harmonieusement combiné avec la pendule, orne ses coins de têtes de bélier, fréquentes dans ses compositions. Les petits losanges ornés, du fronton de ce socle, ainsi que les larges cannelures de sa base, ne sont pas moins caractéristiques. Un soupçon de lambrequin est à signaler dans la courbe chantournée qui détache les pieds, au milieu.

Fig. 155. — *Lutrin*. A remarquer à la base de l'aigle, le motif « à lambrequin » que nous retrouvons également dans le dessin de la figure 18 et sur la gaine de la figure 161.

Fig. 156. — *Pendule*. Elle rentrerait plutôt dans la catégorie des « religieuses », et son style se ressent encore de l'influence du Louis XIII. Forme monumentale, carrée, avec une frise de balustres, un couronnement de vases ou d'épis, des colonnes corinthiennes. Mais, le motif de la base, au milieu, le *lambrequin*, est purement Louis XIV, ainsi que le mode de décor — métal incrusté — propre à Boulle. A noter encore, le simili-dôme qui pare cette pendule dont l'aspect répétons-le, est celui d'un édifice en miniature. La pendule de la figure 166 change encore de celle de la figure 154 et de celle qui nous occupe. On remarquera sur ses côtés, les figures à gaines sur consoles, les vases sur une balustrade d'où part le développement d'une sorte de dôme comme étranglé par deux volutes. Au milieu de ces volutes, le mascaron typique coiffé de la palmette Louis XIV; cette palmette encore visible sous les chevaux qui traînent le char de Phébus (le Roi Soleil !). Sur le socle, le lambrequin, et une garniture de petites draperies « à lambrequin ». Comme toujours, l'incrustation de Boulle sert de fond à ces motifs en cuivre doré et ciselé.

Fig. 158. — *Glace.* On admirera la grâce harmonieuse, le détail symétrique de ses volutes, couronnées, dans le haut, par les palmettes du grand règne.

Fig. 159. — *Candélabre-applique en cuivre doré* (collection E.-B.). Le miroir qui l'orne est surmonté d'un soleil radieux portant, à sa base, une chute d'un caractère nettement Louis XIV. La bordure rocailleuse du miroir sent déjà la fin du grand siècle. Le mascaron placé sous le miroir porte sur la tête la palmette Louis XIV, et, un ornement analogue à la chute qui tombe sur le miroir, marque la base de ce mascaron. L'ensemble est d'une tenue décorative fort séduisante.

Fig. 160. — *Pendule* (palais de Fontainebleau). Elle repose sur une gaine de style Boulle (écaille rouge rehaussée d'incrustations de métal et plaquée de reliefs en cuivre doré et ciselé). On remarquera, sur la pendule, les motifs en corne de bélier qui flanquent le cadran ainsi que le soleil symbolique, situé immédiatement au-dessous de ce cadran. Ce soleil auréole Phébus conduisant un quadrige. Voir sur la ceinture de la gaine de la figure 161, le motif baldaquin.

Fig. 164. — *Grille en fer forgé.* L'un des vantaux de la célèbre grille en fer forgé, chef-d'œuvre de la

serrurerie au XVIIe siècle, provenant du château de Maisons-sur-Seine (aujourd'hui Maisons-Laffitte), construit par Mansard.

Fig. 165. — *Candélabre à cristaux* (collection Hopilliart et Leroy). Il ornait principalement la table, à chacune de ses extrémités. Le lecteur supprimera par la pensée, les ampoules électriques que le progrès a substituées aux anciennes bougies, et il remarquera les petits soleils symboliques qui gravent plusieurs cristaux, lorsque les cristaux ne sont pas taillés eux-mêmes, en petits soleils. A vrai dire, la forme de ces candélabres, pas davantage que celle de ces lustres (*fig.* 152), n'est très typique. Leur aspect, néanmoins, dépourvu du charme et de la grâce propres au XVIIIe siècle, a quelque chose de monumental et de pesant.

Fig. 169. — *Chenet* curieux avec sa base de marsouins. Trépied, flammes que nous voyons aussi sur les grands vases décoratifs, mascarons, lourdes guirlandes (collection Hopilliart et Leroy).

Fig. 171. — *Costumes Louis XIV*. Notre gravure représente une dame de « grande qualité », en promenade. Un laquais et un négrillon — ce dernier le plus souvent inséparable de la noblesse d'alors — sont au service de Sa Grâce. La coiffure de cette

grande dame, « en habit d'hiver », est la « Fontange ». L'entête du chapitre x nous montre, de gauche à droite : un homme de qualité, un abbé, une abbesse, une dame de cour et une bourgeoise accompagnée de son enfant. Sur le cul-de-lampe du même chapitre, nous voyons, toujours de gauche à droite : un cavalier en manteau (1700), un bourgeois (1670), deux dames de la cour (1695 et 1660), un seigneur de la cour (1695) et un financier (1678). Ces deux derniers personnages portent la « rhingrave ». L'entête et le cul-de-lampe de ce chapitre x ainsi que la gravure de la figure 171, n'offrent aucun mérite artistique, mais nous les avons choisis à dessein, pour leur précision.

FIG. 173 et 174. — *Étoffes d'ameublement.* Elles sont à grands ramages, en soie et velours, en velours broché, aux couleurs plutôt éclatantes. La volonté de leur dessin, dans sa forme très écrite, l'importance et l'unité vigoureuse de leur composition, ne sont pas comparables à la légèreté décorative des tissus du XVIIIe siècle, aux bouquets menus, aux fleurettes jetées librement sur des fonds gais où volent des rubans. L'étoffe, au XVIIe siècle, ignore aussi la fragilité des taffetas; elle est d'une richesse ample et solide; l'or, souvent, l'alourdit encore. Elle est belle, cossue et non riante.

ENTÊTE DU CHAPITRE V. — *Terrasses* du palais de

Versailles. Elles ornent la façade du palais, bordant la cour principale, collaborant à cette impression de majesté que l'on reçoit au seuil de la demeure royale. Les terrasses étaient fort à la mode au XVIIe siècle, parce qu'elles répondaient essentiellement au besoin d'effet et de présentation, alors si impératifs. Avec leur cadre de terrasses, les monuments apparaissaient mieux en évidence, et nous avons vu Le Vau (dans son palais de l'Institut) indiquer un hémicycle, pour sacrifier au besoin d'une terrasse, quand même. Presque toutes les demeures princières, sous Louis XIV, étaient ainsi donc, pourvues de terrasses, d'où le prestige de la plastique humaine dominait d'autant. Le dôme et la terrasse marchent de pair avec la perruque, dans l'acception lyrique qui nous occupe.

Cul-de-lampe du chapitre v. — *Balustres.* Ils composent la balustrade qui court autour du premier étage de la chapelle (*fig.* 67), au palais de Versailles. La richesse de ces balustres en cuivre ciselé et doré, change, de ceux de la chambre du roi, des balustres habituels, aux formes aplaties et rectangulaires. Encastrés dans du marbre, ces balustres couronnés de chapiteaux ioniques (roulés en cornes de bélier) offrent une panse feuillée, remarquable.

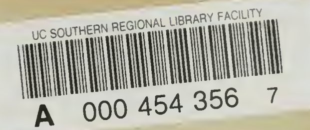
Cul-de-lampe du chapitre viii. — *Cabinet.* Il est

en mosaïque de bois. On remarquera que son corps principal repose sur deux groupes de pieds, reliés quatre par quatre par des entre-jambes ou croisillons. Ce corps principal, avec son évidement au milieu, constitue le secrétaire si fréquent sous Louis XIV, alors que le cabinet est plutôt un souvenir du style Louis XIII.



TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imprimerie PAUL DUPONT (Cl.). — 846.9.1920


UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 454 356 7

